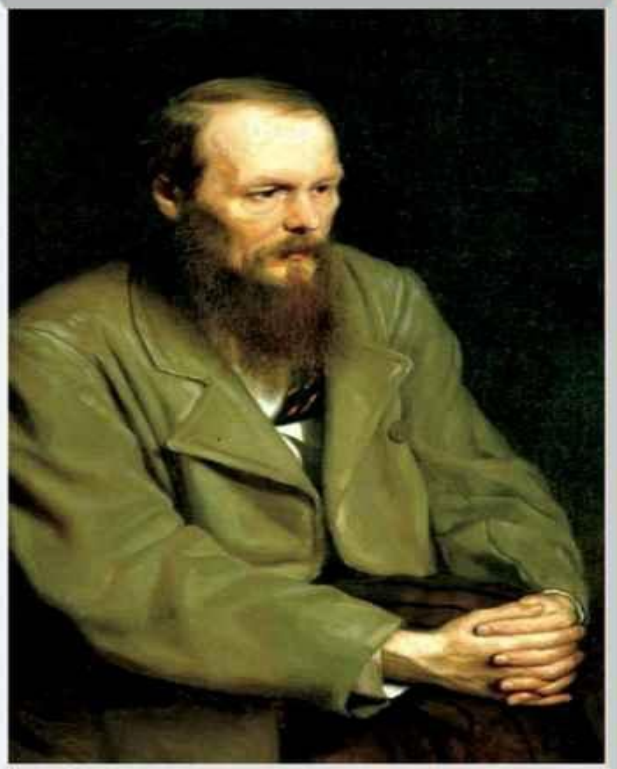
STEFAN ZWEIG

DOSTOEVSKIJ



CASTELVECCHI

Ritratti

Ritratti

Traduzione di Mario Britti

I edizione eBook: dicembre 2013
ISBN 978-88-6826-163-4
© 2013 Lit Edizioni Srl

Castelvecchi è un marchio di Lit Edizioni
Sede operativa: Via Isonzo, 34 – 00198 Roma
Tel. 06.8412007 - fax 06.85865742
www.castelvecchieditore.com
info@castelvecchieditore.com

Stefan Zweig

DOSTOEVSKIJ

Traduzione di Mario Britti

CASTELVECCHI

L’ARMONIA

È cosa ardua e piena di responsabilità parlare degnamente di Fëdor Michajlovič Dostoevskij e della sua importanza per il nostro mondo interiore, perché la grandezza e la potenza di quest’uomo unico richiedono una misura nuova.

A prima vista uno crede di trovarsi di fronte a un’opera circoscritta, a un poeta, e si scopre l’infinito, un cosmo con un firmamento proprio e una propria armonia celeste. E ci coglie il timore di non poter mai penetrare interamente in quel mondo: troppo estranea è la sua magia alla prima conoscenza, troppo lontano nelle nuvole dell’infinito è il suo pensiero, troppo strano il suo messaggio perché l’anima possa d’un tratto alzare lo sguardo a quel cielo nuovo come a un cielo familiare. Dostoevskij non è nulla se non è sentito intimamente. Nel nostro intimo dobbiamo prima esaminare e temprare la nostra forza di comprensione per poter arrivare a una nuova e più vasta possibilità recettiva: dobbiamo giungere fino alle ultime radici del nostro essere per scoprire le connessioni con la sua umanità prima fantastica e poi meravigliosamente vera. Soltanto là, nel fondo eterno e immutabile del nostro essere, fibra per fibra, possiamo sperare di unirci a Dostoevskij: perché allo sguardo esteriore appare estraneo quel paesaggio russo, che, come le steppe della sua patria, è senza sentieri e non sembra mondo del nostro mondo! Nulla di ameno si offre al nostro occhio, di rado un’ora dolce ci invita alla sosta. Un mistico crepuscolo del sentimento, gravido di lampi, si alterna con una fredda spesso gelida chiarezza di spirito; invece del sole caldo arde in cielo una misteriosa, sanguigna aurora boreale. Entrando nella sfera di Dostoevskij s’incontra un paesaggio preistorico, un mondo mistico, antichissimo e verginale insieme, per cui ci assale un dolce brivido, come

sempre quando siamo vicini a elementi eterni. E già, ammirati, vorremmo sostare, ma un presentimento ammonisce il cuore avvinto di non fermarsi là per sempre, perché deve pur ritornare nel mondo nostro più caldo e più gentile, ma anche più ristretto. Troppo grande è per il nostro sguardo quotidiano – ce ne accorgiamo mortificati – quel paesaggio bronzeo, troppo forte, troppo opprimente per il respiro tremante, quell'aria ora gelida ora infuocata. E l'anima fuggirebbe davanti alla maestà di tale brivido se sopra quel paesaggio spietatamente tragico, tremendamente terreno, non si stendesse un immenso cielo di bontà, limpido, stellato, cielo del nostro mondo, ma più alto, più infinito in quel rigido gelo intellettuale che non nel tepore delle nostre zone. Solo innalzando da quel paesaggio lo sguardo tranquillizzato a quel cielo, si sente l'infinita consolazione a quest'infinito dolore terreno, e nell'orrore si intuisce la grandezza, nel buio, Dio.

Solo così, alzando lo sguardo all'ultimo significato della sua opera, la nostra reverenza per Dostoevskij può mutarsi in ardente amore; solo penetrando nella sua tipica personalità possiamo comprendere il profondo sentimento di fratellanza, l'affinità umana di questo russo. Ma come lunga e tortuosa è la discesa al fondo del cuore del titano! Potente nella sua vastità, spaventosa per la sua distanza, quest'opera straordinaria diventa tanto più misteriosa quanto più noi tentiamo di penetrare dalla sua infinita lontananza nella sua infinita profondità, perché dovunque è densa di mistero. Da ognuna delle sue creature parte una galleria che conduce giù nei demoniaci abissi terreni; ogni slancio verso la spiritualità tocca con la sua ala il volto di Dio. Dietro ogni parete della sua opera, dietro ogni volto dei suoi personaggi, dietro ogni piega dei suoi veli sta la notte eterna e brilla l'eterna luce: perché Dostoevskij, sia per il destino della sua vita sia per il corso della sua sorte, è accomunato ad ogni mistero dell'esistenza. Il suo mondo sta tra morte e pazzia, tra sogno e cocente verità. Dovunque il suo problema personale confina con un problema insolubile dell'umanità, ogni singolo piano illuminato rispecchia un infinito. Come uomo, come poeta, come russo, come politico, come profeta, sempre il suo essere è irradiato del senso dell'eterno. Nessuna via conduce al suo limite, nessuna domanda all'ultimo abisso del suo cuore. Solo l'entusiasmo gli si può avvicinare, e anch'esso solo umilmente, vergognoso di essere inferiore al suo amorevole rispetto verso il mistero umano.

Dostoevskij stesso non mosse mai la mano per aiutarci ad arrivare a lui. Gli altri costruttori di opere grandiose della nostra epoca manifestarono le

loro intenzioni. Wagner pose il suo commento, la sua difesa polemica, accanto alla propria opera; Tolstoj spalancò tutte le porte della sua vita quotidiana per dare accesso ad ogni curiosità, soddisfazione ad ogni domanda. Dostoevskij invece non tradì mai la sua idea se non nell'opera compiuta; i piani li distruggeva nell'ardore della creazione. Fu taciturno e scontroso durante tutta la vita; appena l'esteriorità, la materialità della sua esistenza sono efficacemente provate. Ebbe amici solo in gioventù; adulto visse solitario: gli sembrava una diminuzione del suo amore per l'intera umanità dedicarsi a singoli individui. Anche le sue lettere tradiscono soltanto gli stenti dell'esistenza, le sofferenze del corpo martoriato; ma, chiuse e represse, nulla rivelano per quanto siano lamento e grido disperato. Molti anni, la sua intera infanzia, sono velati di ombra, e già oggi lui, di cui più di un contemporaneo conobbe lo sguardo ardente, è qualcosa di lontano, di immateriale, una leggenda, un eroe e un santo. Quella luce incerta fatta di realtà e di intuizione che circonda le sublimi figure di Omero, di Dante e di Shakespeare, rende anche il suo volto immateriale. Non con i documenti, ma solo col sapiente amore si può ricostruire la sua sorte.

Soli dunque e senza guida dobbiamo cercare di discendere nel cuore di questo labirinto e staccare il filo di Arianna, il filo dell'anima, dal gomitolo della nostra passione di vita. Perché quanto più profondamente penetriamo in lui, tanto più profondi ci sentiamo noi stessi. Solo avvicinandoci alla nostra vera, più umana natura siamo vicini a lui. Chi sa molto di se stesso, sa molto anche di lui, che, come nessun altro, conobbe ogni cosa umana. E questo cammino attraverso la sua opera conduce per tutti i purgatori della passione, per l'inferno dei vizi, passa per tutti i gradini del martirio terreno dell'artista e il martirio ultimo, il più crudele, il martirio di Dio. È buia la via e occorre ardere internamente di passione e di sete di verità per non smarrirsi: bisogna percorrere la profondità, prima di avvicinare la sua. Lui non manda messi, solo l'esperienza vissuta ci conduce a lui. E non ha testimoni, fuorché la mistica trinità dell'artista in carne e spirito: il volto, il destino e l'opera.

IL VOLTO

Il suo volto sembra, in un primo momento, quello di un contadino. Terreo, quasi sudicio, con le gote incavate e raggrinzite; solcato da lunghe sofferenze, con la pelle screpolata, asciutta e arsa alla quale il vampiro di vent'anni di malattia ha tolto sangue e colorito. A destra e a sinistra spuntano, come due formidabili massi, gli zigomi slavi; la bocca acerba e il mento ruvido sono coperti dalla folta boscaglia della barba. Terra, roccia e foresta, un paesaggio tragicamente elementare, ecco le profondità del volto di Dostoevskij. Tutto è buio, terreno e senza bellezza in questo volto di contadino e quasi di mendico; scolorito senza rilievo e senza luce, sembra un pezzo di steppa russa sperduta tra la roccia. Persino gli occhi profondamente infossati non possono, dalle loro incavature, illuminare quell'argilla secca, poiché la loro fiamma non guizza dritta, chiara e abbagliante, ma sembra invece che i loro sguardi acuti siano rivolti in dentro, che penetrino ardenti fino al sangue. Quando si chiudono, la morte invade subito quel volto e la tensione nervosa che abitualmente tiene raccolti i lineamenti stanchi, cade in un vuoto letargo.

Come la sua opera, così il suo volto ci fa prima rabbrividire, poi piano piano a questa iniziale sensazione si associa la timidezza, e dopo, appassionatamente, con crescente incanto, l'ammirazione; perché è solo la parte carnale, terrena del suo volto che sta chiusa così in questa muta e grandiosa tristezza elementare; e come una cupola invece, bianca lucente e arcuata, si eleva sopra lo stretto viso da contadino la curva maestosa della fronte: dall'ombra e dall'oscurità si alza lucido e martellato il duomo spirituale: duro marmo sopra la molle argilla della carne e la folta boscaglia della barba. Tutta la luce in questo volto affluisce in alto, e guardando il suo

ritratto si sente solo questa spaziosa, poderosa fronte regale che riluce sempre più e sembra tanto più allargarsi quanto più il volto che invecchia si consuma e svanisce nella malattia. Alta e immutabile sta come un cielo sopra la caducità del corpo acciaccato, gloria di spirito sopra dolore terreno. E in nessun ritratto questo sacro ricettacolo dello spirito vittorioso splende più gloriosamente che in quello sul letto di morte dove le palpebre si sono chiuse stanche sopra gli occhi spenti, e le mani esangui, scialbe e pur forti, stringono avidamente il crocefisso (quel povero piccolo crocefisso in legno che un giorno una contadina aveva regalato all'ergastolano). Là risplende e, come il sole mattutino illumina le tenebre notturne, così questa fronte irradia il volto esanime e annuncia col suo splendore lo stesso messaggio di tutte le sue opere: che cioè lo spirito e la fede lo liberano dalla cupa, bassa vita fisica. Nell'ultima profondità sta sempre l'ultima grandezza di Dostoevskij, e mai il suo volto parlò più potentemente che nella morte.

LA TRAGEDIA DELLA SUA VITA

Non vi si pensa quanto
sangue costa.
Dante

Sempre in Dostoevskij la prima impressione è di brivido e la seconda di grandezza. Anche il suo destino appare al primo sguardo tanto crudele e comune quanto il suo viso sembra contadinesco e ordinario. All'inizio si crede che questo destino sia un martirio insensato, poiché quei sessant'anni straziano il corpo malato con ogni strumento di tortura: la lima della miseria toglie la dolcezza alla sua gioventù e alla sua vecchiaia, la sega del dolore fisico stride nelle sue ossa, l'aculeo delle privazioni penetra fino al suo nervo vitale, i roventi fili dei nervi lo lacerano e tirano incessantemente le sue membra, il sottile pungolo della voluttà stimola, insaziabile, la sua passione. Non gli è risparmiato nessun tormento, nessun martirio. Questo destino sembra dapprima un'assurda crudeltà, un odio furente e cieco. Solo riguardando indietro si comprende che doveva essere così spietato se voleva con le sue dure martellate scolpire qualcosa di eterno, che doveva essere così forte se voleva conformarsi a un essere poderoso. E questo suo destino è eccessivo in tutto com'è eccessivo lui stesso; la sua via non assomiglia per nulla al largo marciapiede ben lastricato di tutti gli altri poeti del Diciannovesimo secolo; qui si sente di continuo la gioia di un truce Dio delle sorti degli uomini che provi la sua potenza contro l'essere più potente. Il destino di Dostoevskij ricorda l'Antico Testamento: è eroico, non è del nostro tempo, né borghese. Deve sempre lottare contro l'angelo come Giacobbe, sempre ribellarsi contro Dio e sempre piegarsi come Giobbe. Non gli è mai concesso di essere rassicurato, di riposare, deve sentire sempre il Dio che lo castiga proprio perché lo ama. Non può sostare un minuto felice, poiché la sua via deve condurre all'eternità. Talvolta il demone del suo destino sembra

già acquietarsi nella sua collera e permettergli di prendere il sentiero comune della vita come fanno tutti gli altri, ma sempre di nuovo si alza la mano potente e lo getta di nuovo nella boscaglia, nelle spine ardenti. Se lo lancia in alto è solo per farlo precipitare in abissi più profondi, per fargli conoscere tutta l'intensità dell'estasi e della disperazione; lo eleva alle altezze della speranza dove altri si consumano, deboli, nella voluttà, e lo getta in vortici di sofferenze dove tutti gli altri vengono schiantati dal dolore; e, proprio come Giobbe, lo colpisce sempre nei momenti di più grande sicurezza, gli toglie moglie e figlio, lo affligge di malattie e lo vilipende e lo disprezza perché non cessi di contendere con Dio e sia sempre più ligio nella ribellione incessante e nell'incessante speranza. È come se quell'epoca di gente mediocre si fosse riservata proprio quest'uomo per dimostrare di quale titanica capacità di conferire gioia o dolore è pur dotato il mondo, e Dostoevskij sembra confusamente sentire sopra di sé quella possente volontà. Poiché non si difende mai contro il destino, né osa mai alzare il pugno contro di esso. Il corpo malato si ribella in spasmi convulsi; dalle sue lettere erompe talvolta come uno sbocco di sangue un grido terribile, ma lo spirito, ma la fede doma la rivolta. Il mistico sapiente che è in Dostoevskij sente la santità di quella mano, il senso tragicamente fruttuoso del suo destino. Dalla sua sofferenza nasce l'amore del dolore, e col consapevole ardore del suo martirio abbraccia e illumina il suo tempo, il suo mondo.

Per tre volte la vita lo lancia in alto, per tre volte lo abbatte. Lo nutre precocemente col dolce cibo della gloria; il suo primo libro gli conferisce la notorietà, ma subito il duro artiglio lo afferra e lo risospinge nell'ignoto: nell'ergastolo, nella katorga, in Siberia. Risorge, più forte e più coraggioso: le sue Memorie di una casa morta mandano la Russia in delirio. Lo zar stesso bagna di lacrime il libro; la gioventù russa s'infiamma per lui. Fonda un giornale; la sua voce è ascoltata da tutto il popolo; nascono i primi romanzi. Ma ecco che, come un uragano, piomba su di lui la disgrazia finanziaria, i debiti e i pensieri lo cacciano dalla patria, la malattia gli si attacca alle carni; nomade, dimenticato dalla sua nazione, erra per tutta l'Europa. Ma per la terza volta, dopo duri anni di lavoro e di sofferenze, risorge dal fondo grigio di indicibile miseria: il discorso in memoria di Puškin dimostra che lui è il primo poeta, il profeta del suo Paese. Inestinguibile è adesso la sua gloria. Ma proprio allora lo abbatte la mano di ferro, e il delirante entusiasmo di tutto il suo popolo s'infrange, impotente, contro una bara. Il destino non ha più bisogno di lui, la volontà saggia e crudele ha ottenuto tutto, ha ricavato dalla

sua esistenza il più alto frutto intellettuale: indifferente, getta via l'involucro vuoto del corpo.

Per questa crudeltà pregna di significato la vita di Dostoevskij diventa un'opera d'arte, la sua biografia una tragedia. E, meraviglioso simbolo, l'opera adotta la forma tipica del destino dell'uomo. Ci sono misteriose identità, mistici rapporti, meravigliosi riflessi che non si possono interpretare né spiegare. Già il principio della sua vita è simbolico: Fëdor Michajlovič Dostoevskij nasce nell'asilo dei poveri; la sua prima ora gli assegna il suo posto, un posto in luogo oscuro, disprezzato, vicino alla feccia della società, eppure in mezzo al destino umano, accanto alla sofferenza, al dolore e alla morte. Mai, fino all'ultimo giorno (morì in un quartiere operaio, in un misero appartamento di un quarto piano), poté sfuggire a quella stretta; per tutti i cinquantasei duri anni della sua vita fu povero, malato e carico di disagi nell'asilo dei poveri della vita. Suo padre, medico militare come il padre di Schiller, è di famiglia nobile, sua madre è di stirpe contadina: così le due fonti della nazionalità russa si uniscono fecondamente in lui. Una rigida educazione religiosa trasforma precocemente la sua sensualità in estasi. Là, nell'asilo dei poveri di Mosca, in un angusto stanzino che divide col fratello, passa i primi anni di vita. I primi anni: non si osa dire la sua infanzia, perché l'idea dell'infanzia è in qualche modo bandita dalla sua esistenza. Non ne ha mai parlato, e il silenzio di Dostoevskij era sempre pudore o orgoglioso timore della commiserazione altrui. Una macchia grigia e vuota sta nella sua biografia là dove in altri poeti sorgono quadri allegri e sorridenti, ricordi affettuosi e un dolce rimpianto. Eppure si crede di conoscerlo guardando a fondo negli occhi ardenti dei fanciulli che ha creato. Dovette essere come Kolja, precoce, dalla fantasia accesa, quasi allucinata, pieno di un incerto, irrequieto ardore di divenire grande, pieno di quell'impetuoso fanatismo giovanile di superare se stesso e di «soffrire per tutta l'umanità». Come la piccola Netočka Nezvanova, dovette essere colmo di amore e nello stesso tempo di un'isterica paura di tradirsi. E simile Iljuša, il figlio del capitano ubriaco, vergognoso delle miserie casalinghe e delle privazioni, ma pur sempre pronto a difendere il suo prossimo di fronte al mondo.

Quando poi, adolescente, esce da quel mondo oscuro, l'infanzia è già cancellata. Si rifugia allora nell'eterna città libera di tutti gli insoddisfatti, nell'asilo dei trascurati: il mondo dei libri vario e pericoloso. Legge moltissimo insieme col fratello, giorno dopo giorno e notte dopo notte, e già allora, l'insaziabile, spinse ogni inclinazione fino al vizio, e questo mondo

fantastico non fa che allontanarlo sempre più dalla realtà. Pieno di entusiasmo per l'umanità, è nondimeno timido e chiuso all'eccesso, ardore e gelo insieme, è un fanatico della più pericolosa solitudine. La sua passione brancola irrequieta; batte, in quegli «anni di sottosuolo», tutte le vie buie della dissolutezza, ma sempre solitario, con un senso di ribrezzo nella gioia, con un senso di colpa nella fortuna e sempre con le labbra amaramente contratte. Per bisogno di denaro, per pochi miserabili rubli, segue la carriera militare: anche là non trova un amico. Seguono alcuni cupi anni di gioventù. Come gli eroi dei suoi libri, vive in disparte una vita primitiva, sognando, meditando, con tutti i vizi segreti del pensiero e dei sensi. La sua ambizione non ha trovato la sua strada, spia se stesso e cova la sua stessa forza; con voluttà e con sgomento ne sente il fermento nelle profonde radici del suo essere, la ama e la teme e non osa muoversi per non disturbare quell'oscuro germogliare. Vive così alcuni anni, quasi una crisalide, in quell'informe e cupo stato di solitudine e di silenzio; l'ipocondria lo assale, una mistica paura di morire, una paura talvolta del mondo e talvolta di se stesso, un immenso terrore del caos nel proprio animo. Di notte traduce Eugénie Grandet di Balzac e Don Carlos di Schiller per sollevare le proprie condizioni finanziarie scombussolate (il suo denaro se ne andava, fatto abbastanza significativo, per le tendenze opposte: elemosina e dissolutezza). Dalla torbida nebbia di quei giorni escono lentamente le sue forme, e infine, maturatosi in quello stato vago di paura e di estasi, appare il suo primo lavoro poetico, il piccolo romanzo Povera gente.

Nel 1844, a ventitré anni, Dostoevskij scrive questo studio magistrale sugli uomini; l'uomo più solitario lo scrive «con ardore appassionato, quasi piangendo». La sua più grande umiliazione, la povertà, lo ha generato; l'amore della sofferenza, l'infinita pietà del male altrui, lo ha benedetto. Diffidente guarda i fogli scritti, sente in essi una domanda al destino; e solo a stento si decide ad affidare il manoscritto al poeta Nekrasov per esaminarlo. Passano due giorni senza risposta. Solo e pensoso sta in casa la notte a lavorare finché la lampada si spegne. Improvvisamente alle quattro del mattino si sente squillare il campanello e nell'aprire la porta, sorpreso, Dostoevskij riconosce Nekrasov che gli si getta nelle braccia e lo bacia esultante. Insieme a un amico aveva letto il manoscritto; avevano ascoltato, giubilato e pianto tutta la notte, finché non ressero più: sentivano il bisogno di abbracciarlo. Quello squillare notturno del campanello che lo chiamava alla gloria è il primo attimo di vita di Dostoevskij. Fino all'alba gli amici

stanno insieme a scambiarsi parole calde di felicità e di estasi. Poi Nekrasov corre da Belinskij, l'onnipotente critico della Russia. «Un nuovo Gogol' è nato», gli annuncia agitando il manoscritto come una bandiera. «Da voi i Gogol' nascono come i funghi», brontola quello, scettico, annoiato per tanto entusiasmo. Quando però l'indomani, Dostoevskij va a trovarlo, è cambiato. «Ma comprendete voi stesso quel che avete creato», grida tutto agitato al giovane confuso. Dostoevskij è colto da raccapriccio e da un dolce sgomento per quella nuova improvvisa gloria. Come trasognato scende le scale, si ferma barcollante all'angolo della strada; per la prima volta sente, e non osa ancora crederci, che tutto il buio, tutta la pericolosa oscurità che gli gonfiavano il petto era una cosa immensa, forse la «cosa grande» di cui aveva confusamente sognato nell'infanzia: l'immortalità, la sofferenza per il mondo intero. Esaltazione e contrizione, orgoglio e umiltà gli si agitano in petto, non sa a quale voce credere. Ebbro barcolla per la strada e le sue lacrime sono di gioia e di dolore.

Eppure così melodrammatica è la rivelazione di Dostoevskij poeta. Ancora una volta la forma della sua vita imita in modo misterioso quella delle sue opere. Qui come lì i contorni rozzi hanno qualcosa del romanticismo banale di un romanzo di sensazioni, gli eventi hanno qualcosa di infantile, di primitivo, e solo la grandezza interna innalza l'una e le altre alla grandiosità. Nella vita di Dostoevskij l'esordio è spesso un melodramma, ma diventa sempre una tragedia. È tutta basata su un sistema di tensione: gli eventi si concentrano in pochi secondi, senza transizione; in dieci o venti di questi attimi di estasi o di rovina si compendia tutta la sua sorte. Potrebbero chiamarsi accessi epilettici della vita: un attimo di estasi e un crollo infinito. Dietro ogni estasi sta già minaccioso il crepuscolo grigio del sentimento che s'infiacchisce e pian piano si prepara nell'agglomerarsi delle nubi il nuovo fulmine micidiale della vita. Ogni volo è pagato con una caduta e quel solo attimo di grazia con molte ore tristi di prostrazione e di avvilimento. La gloria, quel cerchio sfavillante che Belinskij gli aveva premuto sul capo, è allo stesso tempo il primo anello di una catena da forzato con la quale trascinerà durante tutta la vita il grave peso del lavoro. Le notti bianche, il suo primo libro, fu anche l'ultimo che scrisse da uomo libero, unicamente per la gioia di creare. Scrivere significa da allora in poi anche guadagnare, restituire, pagare i debiti, poiché ogni lavoro che comincia è già impegnato sin dal primo rigo contro qualche anticipazione; il figlio, prima ancora di nascere, è venduto alla schiavitù del mestiere. Ora è murato per sempre nella

prigione della letteratura; per tutta la vita echeggeranno gli urli disperati del prigioniero che vuole la libertà, ma solo la morte spezzerà le catene. Ancora, nell'impeto della prima gioia il principiante ignora la tortura. Alcune novelle sono presto scritte e già pensa a un nuovo romanzo.

Ma ecco che il fato alza il dito ammonitore. Il suo vigile demone non vuole che la vita gli sia troppo facile e, affinché la conosca in tutta la sua profondità, il Dio che lo ama lo mette a dura prova.

Di nuovo, come allora, squilla il campanello nella notte. Dostoevskij apre sorpreso; ma questa volta non è la voce della vita, non è un amico festante, non un messaggio di gloria, è la chiamata della morte. Ufficiali e cosacchi penetrano nella sua camera, lo arrestano, sigillano le sue carte. Quattro mesi langue in una cella della fortezza di San Paolo, ignorando il reato di cui lo si accusa: tutto il suo delitto sta nell'aver preso parte alle discussioni di alcuni amici agitati, che a torto furono chiamate «la cospirazione di Petraševskij»; il suo arresto è indubbiamente dovuto a equivoco. Eppure, come un fulmine a ciel sereno lo colpisce la pena più grave: la condanna alla fucilazione.

Di nuovo il suo destino si concentra in un attimo solo, il più breve e più immenso della sua esistenza, un attimo infinito in cui la vita e la morte si porgono le labbra per un bacio ardente. Lo cercano all'alba insieme con altri nove compagni, lo fanno uscire dalla prigione, gli buttano addosso la camicia mortuaria, lo legano a un palo e gli bendano gli occhi. Sente leggere la sua condanna a morte e rullare i tamburi, tutto il suo destino è chiuso in un pugno di attesa; un'infinita disperazione e un'infinita sete di vivere in un atomo di tempo. Ma ecco che l'ufficiale alza la mano, sventola una pezza bianca e legge la grazia: la condanna a morte è commutata nella prigionia in Siberia.

Allora dall'alto della sua nuova gloria precipita in un abisso senza nome. Per quattro anni tutto il suo orizzonte sta nel recinto di millecinquecento pali di quercia. Su di essi conta giorno dopo giorno, con le lacrime agli occhi, quattro volte trecentosessantacinque giorni. I suoi compagni sono delinquenti, ladri e assassini; il suo lavoro consiste nell'arrotare alabastro, trasportare tegole, spazzare la neve. Il solo libro permesso è la Bibbia; i soli amici sono un cane tignoso e un'aquila ferita. Quattro anni passa nella casa morta, nell'Averno, ombra fra le ombre, senza nome e dimenticato. Quando poi gli tolgono le catene dai piedi piagati e lascia dietro di sé i pali, un muro bruno e fracido, Dostoevskij è un altro: la sua salute è rovinata, la sua gloria

svanita, la sua esistenza distrutta. Solo la gioia di vivere rimane in lui intatta e intangibile: più chiara che mai vampeggia nella cera molle del suo corpo martoriato la calda fiamma dell'estasi. Un paio di anni deve rimanere ancora in Siberia in semilibertà e senza il permesso di pubblicare una riga. E là, nell'esilio, nella più squallida desolazione e solitudine contrae quello strano matrimonio con la prima moglie, una donna malata e bizzarra, che ricambia sdegnosamente il suo affetto pietoso. C'è in questa sua risoluzione un'oscura tragedia del sacrificio che rimane per sempre celata alla nostra curiosità e alla nostra riverenza e solo per qualche accenno in Umiliati e offesi si intuisce il muto eroismo di quel fanatico sacrificio.

Ritorna a Pietroburgo, dimenticato. I suoi protettori lo hanno abbandonato, i suoi amici sono dispersi. Ma lottando coraggiosamente, vince l'onda che lo aveva atterrato e ritorna alla luce. Le sue Memorie da una casa morta, l'immortale descrizione della prigionia, strappano la Russia al suo letargo di indifferenza. Con orrore la nazione si accorge che vicinissimo, sotto il leggero strato del suo mondo pacifico, ce n'è un altro, un purgatorio di ogni sofferenza. Fino al Cremlino giunge il grido di accusa; lo zar singhiozza leggendo il libro; da mille bocche echeggia il nome di Dostoevskij. In un solo anno la sua fama è ricostruita, più grande e più salda che mai. Risorto a nuova vita, insieme col fratello fonda un giornale che scrive quasi interamente da solo; al poeta si unisce il predicatore, il politico, il praeceptor Russiae. Immensa è l'eco; il giornale si diffonde moltissimo, un romanzo viene terminato. Iniqua, ammiccando, lo alletta la fortuna. La sorte di Dostoevskij sembra per sempre assicurata.

Ma un'altra volta ancora l'oscura volontà che governa la sua vita dice: «È troppo presto». Una sofferenza terrena gli è ancora ignota: il martirio dell'esilio e la tremenda preoccupazione per il misero pane quotidiano. La Siberia e la katorga, la cosa più orrenda della Russia, erano pur sempre la patria; ora, per quell'amore immenso del suo popolo, gli toccherà conoscere anche la nostalgia, quella nostalgia che anche il nomade sente della sua tenda. Ancora una volta deve tornare ad essere uno sconosciuto, senza nome, deve scendere più a fondo nel buio prima di poter divenire il poeta, l'araldo della sua nazione. Ancora una volta cade un fulmine, la distruzione in un attimo: il giornale viene interdetto. Ancora una volta si tratta di un equivoco, e rovinoso come l'altro. E ora, colpo su colpo, l'orrore piomba sulla sua vita. Gli muore la moglie e poco dopo il fratello e con lui il suo migliore amico e aiuto. I debiti di due famiglie gravano adesso su di lui e piegano le sue spalle

sotto un peso insopportabile. Lotta ancora disperatamente, lavora giorno e notte febbrilmente, scrive, redige, stampa lui stesso per risparmiar denaro, salvare l'onore, l'esistenza; ma il destino è più forte di lui. Come un malfattore fugge una notte davanti ai suoi creditori; se ne va lontano, nel mondo.

Allora cominciano quei lunghi anni di cammino senza meta, attraverso l'esilio europeo, quell'orrendo isolamento dalla Russia, la fonte vitale della sua esistenza, «che opprime il suo animo più dei pali della katorga». È tremendo pensare come il maggior poeta russo, il genio della sua generazione, il messo di un'eternità, erri di paese in paese, povero, senza meta e senza patria. A stento trova alloggio in piccole stanze misere; il demonio dell'epilessia si attacca ai suoi nervi; debiti, cambiali, obbligazioni lo sferzano di lavoro in lavoro, penuria e onta lo cacciano di città in città. Se un raggio di gioia viene a illuminare la sua vita, ecco che il destino si affretta a coprirlo di nuove nubi oscure. Una giovinetta, la sua stenografa, era divenuta la sua seconda moglie; ma il primo figlio che gli dona muore dopo pochi giorni per la debolezza, per la miseria dell'esilio. Se la Siberia era stata il purgatorio delle sue sofferenze, la Francia, la Germania, l'Italia sono sicuramente il suo inferno. Non si osa quasi pensare a quell'esistenza tragica. Ma ogni volta che io mi trovo a Dresda e camminando per le strade passo davanti a qualche bassa e sudicia casupola, mi domando con raccapriccio se abbia abitato là, fra piccoli merciai e manovali, su, in qualche quarto piano, solo, infinitamente solo in mezzo a quell'attività estranea. Nessuno lo conobbe in tutti quegli anni. A un'ora di cammino da lì, a Naumburg, viveva Friedrich Nietzsche, il solo che avrebbe potuto comprenderlo; c'erano Richard Wagner, Hebbel, Flaubert, Gottfried Keller, i suoi contemporanei, ma lui non sapeva nulla di loro e loro nulla di lui. Come una grande bestia pericolosa, scarmigliato e vestito in modo modesto, esce, scontroso, dalla tana del suo lavoro, prendendo sempre la stessa via, a Dresda, a Ginevra, a Parigi: quella di un caffè o di un circolo, per leggere dei giornali russi. Vuol sentire la Russia, la patria, vuol vedere i caratteri cirillici, l'alito fugace della lingua amata. Talvolta va a sedere in una galleria, non per amore dell'arte (perché restò sempre il barbaro bizantino, l'iconoclasta) ma per scaldarsi. Non sa nulla della gente che lo circonda; la odia semplicemente perché non è russa. Odia i tedeschi in Germania e i francesi in Francia. Il suo cuore si protende verso la Russia, solo il suo corpo vegeta indifferente in quel mondo estraneo. Nessuna parola di uno dei poeti tedeschi, francesi o italiani ci dice

di un incontro con lui. Solo alla Banca lo conoscono, dove giorno dopo giorno passa, pallido, a domandare allo sportello, con voce tremante dall'agitazione, se sia giunto denaro dalla Russia, se siano arrivati finalmente quei cento rubli per i quali si era mille volte prosternato davanti a gente bassa ed estranea. Gli impiegati ridono già del povero sciocco e della sua eterna attesa. È un ospite assiduo anche al Monte di Pietà; vi ha impegnato tutto, una volta persino l'ultimo paio di calzoni per poter mandare a Pietroburgo un telegramma, uno di quegli urli disperati che ritornano sempre nelle sue lettere. Il cuore ci si stringe a leggere quelle lettere piene di umiliazione, di strisciante adulazione, dove per dieci rubli richiesti invoca cinque volte il Redentore; quelle lettere terribili che ansano, piangono, gemono per un miserabile pugno di denaro. Passa le notti a lavorare, a scrivere; mentre la moglie nella stanza attigua si lamenta per le doglie, mentre l'epilessia già stende l'artiglio per afferrarlo alla gola, mentre la padrona di casa minaccia di rivolgersi alla questura per riscuotere l'affitto e la levatrice strepita per essere pagata, scrive Delitto e castigo, L'idiota, I demoni, Il giocatore, queste monumentali opere del Diciannovesimo secolo, queste configurazioni universali del nostro intero mondo psichico. Il lavoro è la sua salvezza e la sua tortura. Con esso vive in Russia, in patria. Nel riposo langue in Europa, nella katorga. Per questo si sprofonda sempre più nelle sue opere. Esse sono l'elisir che lo inebria, sono il gioco che esalta i suoi nervi martoriati. E nel frattempo conta avidamente i giorni come anticamente contava sui pali dell'ergastolo: poter tornare in patria, anche mendico, ma tornare in patria! Russia, Russia, Russia! È l'eterno grido del suo dolore. Ma ancora non può tornare, deve rimanere ancora sconosciuto, senza nome, per la sua opera deve rimanere il martire di tutte quelle vie straniere, il solitario che soffre senza urlo e senza lamento. Deve ancora fermarsi fra i vermi della vita prima di salire alla magnificenza della gloria eterna. Il suo corpo è già corroso dalle privazioni, i colpi della malattia sul suo cervello si fanno sempre più frequenti tanto che lo fanno rimanere stordito per giorni interi, con i sensi offuscati, e trascinarsi poi vacillante alla scrivania appena gli tornano le forze. Dostoevskij ha cinquant'anni, ma ha vissuto millenni di torture.

Finalmente, nel momento estremo, il suo destino dice basta. Dio si volta di nuovo verso Giobbe: a cinquantadue anni Dostoevskij può far ritorno in patria. I suoi libri hanno parlato per lui; Turgenev, Tolstoj sono oscurati. La Russia ormai non guarda che lui. Diario di uno scrittore lo innalza ad araldo del suo popolo, e con le ultime forze e con arte suprema termina il suo

testamento che tramanda all'avvenire della nazione: I fratelli Karamazov. E allora il suo destino gli si rivela intero e dona all'uomo duramente provato un attimo di suprema felicità per mostrargli che il seme della sua vita ha portato ricca messe di frutti. Finalmente nell'esistenza di Dostoevskij c'è un attimo in cui il suo trionfo è tanto concentrato quanto lo era prima il suo martirio; il suo Dio gli manda un fulmine, questa volta però non un fulmine che lo abbatte, ma che, come i suoi profeti su carri di fuoco, lo innalza all'eternità. I grandi poeti russi sono invitati a tenere un discorso commemorativo per il centenario di Puškin. Turgenev, l'occidentalizzante, il poeta che per tutta la vita gli aveva usurpato la gloria, ha la precedenza e parla discretamente acclamato. L'indomani la parola è data a Dostoevskij; l'impugna come un fulmine in un'ebbrezza sovrannaturale. Con fiamme di estasi che erompono subitanee come un uragano, dalla sua voce bassa e velata, annuncia la sacra missione della riconciliazione di tutta la Russia. Gli uditori gli cadono ai piedi come falciati. La sala trema nell'esplosione di quel giubilo, alcune donne gli baciano le mani, uno studente cade svenuto davanti a lui, il resto degli oratori rinuncia alla parola. L'entusiasmo cresce all'infinito, e l'aureola di fuoco si accende sopra la testa coronata di spine.

Questo aveva voluto ancora il suo destino: mostrare in un minuto di ardore il compimento della sua missione, il trionfo dell'opera. Poi getta via l'involucro vuoto del suo corpo, il solo frutto è salvo. Il 9 febbraio 1881 Dostoevskij muore. Un palpito pervade la Russia, in un momento di muto cordoglio. Poi però, viene la marea: dalle più lontane città arrivano, contemporaneamente, pur senza aver preso accordi, delle deputazioni per rendergli gli ultimi onori. Da tutti gli angoli dell'immensa città affluisce – troppo tardi, ahimè! – l'amore estatico della folla; tutti vogliono vedere il morto, colui che durante la vita avevano dimenticato. La «strada dei fabbri», dov'è esposta la sua salma, brulica di persone, nuclei scuri salgono in angoscioso silenzio, inondano la scala della casa operaia, riempiono la piccola stanza fin quasi a pigiarsi contro la bara. Dopo un paio d'ore sono scomparsi i fiori che gli erano stati composti intorno, perché cento mani hanno ghermito un fiore come reliquia preziosa. L'aria nella camera angusta si vizia per tutti quei fiati e le candele si spengono. Cresce la marea di persone che si avvicina al morto. La bara vacilla per l'assalto e sta per cadere: la vedova e i bimbi spauriti la devono sostenere con le mani. Il capo della polizia vuole proibire l'accompagnamento funebre pubblico durante il quale gli studenti progettano di portare dietro la bara le catene del forzato, ma alla

fine non osa agire contro un entusiasmo che avrebbe finito per imporsi con la forza. E nel corteo funebre improvvisamente si avvera per un'ora il sogno di Dostoevskij: la Russia unita. Come nella sua opera un sentimento di fraternità accomuna tutti i ranghi e tutte le classi della Russia, così adesso le centinaia di migliaia di persone dietro il feretro sono unite in un solo dolore: giovani principi, suntuosi pope, operai, studenti, ufficiali, servi e mendicanti, tutti, sotto una selva di bandiere e stendardi, hanno una sola voce di lamento per il caro morto. La chiesa dove viene benedetto è tutta un giardino di fiori e davanti alla sua tomba aperta tutti i partiti si uniscono in un giuramento di ammirazione e di amore. Così nell'ultima ora dà ancora alla sua nazione un minuto di pace e con forza sovrannaturale unisce ancora una volta i partiti estremi del suo tempo, discordi fra loro. E come un grandioso saluto al morto scoppia dietro il suo ultimo cammino la terribile bomba: la rivoluzione. Tre settimane dopo viene assassinato lo zar; tuona il rombo della rivolta; i fulmini del castigo saettano il paese. Dostoevskij muore, come Beethoven, nel sacro tumulto degli elementi, nella tempesta.

IL SENSO DEL SUO DESTINO

Son diventato un
maestro per sopportare
gioie e dolori e la mia
gioia di soffrire s'è
trasformata per me in
beatitudine.
Gottfried Keller

C'è una lotta continua fra Dostoevskij e la sua sorte, una specie di amorevole inimicizia. In lui tutti i conflitti, tutti i contrasti sono portati a un grado di dolorosa intensità; la vita gli fa male perché lo ama e lui la ama perché essa lo afferra così duramente, poiché nella sofferenza lui, il sommo sapiente, riconosce la massima possibilità del sentimento. Il destino non lo lascia mai libero; lo soggioga sempre per creare in quest'uomo credente un testimone eterno della propria potenza e del proprio splendore. Come Giacobbe, lotta contro il destino, contro l'infinita notte della sua vita, lotta fino all'alba della morte e non si libera da questa morsa finché non l'abbia benedetto. E Dostoevskij, il «servo di Dio», comprende la grandezza del messaggio e trova la massima felicità nell'essere eternamente vinto da infinite potenze. Con labbra febbrili bacia la sua croce: «Non c'è per l'uomo sentimento più necessario che quello di potersi inchinare davanti all'Infinito». Caduto in ginocchio sotto il peso del suo destino, alza con devozione le mani e attesta la sacra grandezza della vita.

Schiavo così del destino, Dostoevskij ha superato ogni dolore con umiltà e con riconoscenza ed è diventato il più grande maestro e riformatore dai tempi del Testamento. Fu la terribile potenza del suo destino a renderlo potente e furono i colpi di maglio sull'incudine della sua esistenza a forgiare

la sua forza interiore. Più langue il suo corpo e più s'infiamma la sua fede; più soffre come uomo e più riconosce, beato, il senso e la necessità della sofferenza. L'amor fati, quell'amore del destino che Nietzsche chiama la più feconda legge della vita, fa sì che lui consideri ogni avversità come pienezza, ogni disgrazia come felicità. Come per Balaam, così per questo eletto ogni maledizione si cambia in bene, ogni umiliazione in grandezza. In Siberia, con le catene ai piedi, scrive un inno allo zar che lo aveva condannato a morte, innocente; con un'umiltà a noi incomprensibile torna sempre a baciare la mano che lo colpisce; come Lazzaro al suo risuscitare, pallido ancora in viso, lui è pronto sempre ad attestare la bellezza della vita; e dalla sua morte di tutte le ore e dai crampi e dalle convulsioni epilettiche, con la schiuma ancora alla bocca, si alza per lodare il Dio che lo mise alla prova. Ogni pena genera nel suo animo aperto un nuovo amore per il dolore, genera un'insaziabile, ardente, torturante sete di nuove corone di martiri. Se la sorte lo percuote, crollando a terra insanguinato, invoca già nuovi colpi. Afferra il fulmine che cadendo doveva bruciarlo e lo trasforma in fuoco dell'anima e in estasi creatrice.

Contro una simile capacità sovrannaturale di trasmutare gli eventi, il destino esteriore perde tutta la sua potenza. Ciò che sembra dover essere castigo e dura prova diventa aiuto a quel sapiente, ciò che dovrebbe prosternare l'uomo, solleva il poeta. Quel che avrebbe annientato un essere più debole non fa che temprare la forza di quest'uomo in estasi. E il secolo, che ama giocare con simboli, offre un esempio del duplice effetto della medesima vicenda. Un altro poeta del nostro mondo, Oscar Wilde, viene sfiorato da un fulmine simile. Ambedue scrittori di fama e nobili di rango, piombano un giorno in galera dall'alto della loro sfera borghese. Ma mentre il poeta Wilde in quella prova rimane schiacciato come in un mortaio, il poeta Dostoevskij vi si plasma come bronzo nel crogiuolo infuocato. Perché Wilde, i cui sentimenti sono ancora quelli della società, con gli istinti esteriori dell'uomo di mondo, si sente disonorato dal marchio borghese; e quel bagno a Reading Goal, dove la sua curata persona di nobile deve discendere nell'acqua insozzata da altri dieci ergastolani, è per lui la più tremenda umiliazione. Una classe per nulla privilegiata, quella dei gentlemen, rabbrividisce insieme a lui di orrore al contatto fisico con la volgarità. Dostoevskij, l'uomo nuovo, che sta al di sopra di tutte le classi, tende l'anima fremente verso quel contatto; lo stesso bagno sporco è per lui il purgatorio dell'orgoglio. E nell'umile aiuto di un sudicio tartaro prova, estatico, il

mistero cristiano della lavanda dei piedi. Wilde, in cui il lord sopravvive all'uomo, soffre della paura che gli ergastolani possano crederlo un loro pari; Dostoevskij soffre solo finché i ladri e gli assassini non lo riconoscono fratello loro, perché ogni distanza, ogni mancata fraternità, gli sembra una macchia, un'imperfezione della sua umanità. Come il carbone e il diamante sono lo stesso elemento, così questo duplice destino è uguale eppur diverso per i due poeti. Wilde è un essere finito quando esce dalla galera, Dostoevskij invece comincia solo allora a vivere, e lo stesso fuoco che riduce Wilde a un essere senza valore, dà a Dostoevskij la sua tempra adamantina. Wilde viene flagellato come un servo perché si difende, Dostoevskij trionfa sul suo destino perché lo ama.

Tanto sapeva trasformare in bene ogni tribolazione, tanto cambiare in valori tutte le umiliazioni, che solo la sorte più dura si adeguava a lui, perché appunto nei pericoli esteriori della sua esistenza trovava le più profonde certezze interiori; i suoi tormenti si cambiano in guadagno; i suoi vizi accrescono le sue capacità; le sue stasi gli danno nuovo vigore. La Siberia, la katorga, l'epilessia, la povertà, la passione del gioco, la sensualità, tutte queste crisi della sua esistenza diventano feconde per la sua arte mediante la potenza sovrannaturale di trasformare i valori: come gli uomini ricavano i metalli più preziosi dalle più nere profondità dei monti, tra i pericoli degli scoppi, giù sotto la tranquilla superficie della vita pacifica, così l'artista ricava le verità più luminose, le convinzioni più profonde dai più pericolosi abissi della propria natura. Considerata dal punto di vista artistico la vita di Dostoevskij è una tragedia, considerata dal lato morale è una vittoria senza pari perché è un trionfo dell'uomo sul suo destino, una trasformazione dell'esistenza esterna per mezzo della magia interna.

Senza pari, soprattutto, è il trionfo della forza vitale dello spirito sopra un corpo acciaccato e infermo. Non dimentichiamo che Dostoevskij era ammalato, che quell'opera bronzea ed eterna nacque da membra intaccate e cascanti e da nervi dolorosamente scossi. Nel suo corpo era inchiodato il male pericoloso, sempre presente l'orrido simbolo della morte: il mal caduco. Dostoevskij fu epilettico durante gli interi trent'anni della sua operosità artistica. In mezzo al lavoro, per la strada, in un discorso e persino nel sonno, di un tratto la mano del «demone soffocante» lo afferra per la gola, lo getta a terra con la schiuma alla bocca, e con tale violenza che il corpo sorpreso nella caduta si ferisce a sangue. Già il bimbo nervoso aveva presentito in strane allucinazioni e in oscure tensioni psichiche il pericolo latente, ma la «malattia

sacra» scoppia solo nell'ergastolo. Là si sviluppa sotto lo sforzo eccessivo dei nervi, e come ogni disgrazia, come la povertà e le privazioni, così questa miseria fisica gli rimane fedele fino all'ultima ora. Strano però: mai quest'uomo martirizzato si ribella alla prova dell'uomo. Dostoevskij diventa padrone del suo male come Beethoven della sua sordità, Byron della gamba zoppa, Rousseau della sua malattia alla vescica, né esiste alcun indizio che abbia seriamente cercato la guarigione. Si può ammettere senz'altro la cosa inverosimile che, col suo immenso amor fati, lui amasse il suo male, lo amasse come se gli fosse stato mandato dal destino, come i suoi vizi e i suoi pericoli. La mania del poeta di approfondire, di scrutare ogni cosa, soggioga la sofferenza dell'uomo: Dostoevskij diventa padrone del suo male, studiandolo. L'estremo pericolo della sua vita, l'epilessia, lui la muta in sommo mistero per la sua arte. Trae una segreta, ignota bellezza da quello stato: l'estasi del proprio io mirabilmente sentita in quei momenti di pauroso presentimento. In una prodigiosa sintesi lui prova la morte in mezzo alla vita, e in quel solo attimo, ogni volta prima di morire, prova la più forte, la più inebriante essenza dell'essere, la tensione patologicamente acuita del «sentire sé medesimo». Come un simbolo magico, il destino gli risveglia sempre nel sangue il più intenso momento della sua vita, il minuto nella piazza Semënovskij, come per non fargli dimenticare mai, per fargli sentire sempre l'orrido contrasto tra il tutto e il nulla. Anche in questo momento il buio gli fascia lo sguardo, anche in questo momento, come acqua che si versi da una coppa troppo piena, l'anima sgorga dal corpo e già trema protendendo le ali verso Dio, già sente una luce non terrena sulle eteree ali, raggio e grazia di un altro mondo, già s'inabissa la terra, già risuonano musiche di altre sfere, quando, come un cupo rombo, il risveglio già lo risospinge, schiantato, nella vita comune. Ogni volta che Dostoevskij descrive quel minuto, quel fantastico senso di felicità, reso palpitante dalla straordinaria facoltà osservatrice, la sua voce si fa appassionata nel ricordo e l'attimo di orrore si trasmuta in inno: «Voi gente sana non sapete», predica entusiasmato, «quale senso di gioia pervada l'epilettico un attimo prima dell'attacco. Maometto dice nel Corano di esser stato in Paradiso nel breve tempo che la sua anfora cadeva e l'acqua si riversava e tutti i sapienti imbecilli sostengono che sia stato un bugiardo e un impostore. Ma non è vero, non sta mentendo. Certo fu in Paradiso durante un attacco epilettico, una malattia della quale soffriva come me. Io non so mai se quell'attimo di gaudio duri delle ore; ma credetemi, non vorrei cederlo per tutte le gioie del mondo».

In quell’attimo rovente lo sguardo di Dostoevskij va al di là delle singole cose del mondo e abbraccia l’infinito in un ardente sentimento di universalità. Ma ciò che tace è l’amaro castigo con cui deve pagare quegli spasmodici avvicinamenti a Dio. In un orrido schianto quegli attimi cristallini s’infrangono in cocci taglienti; con le membra rotte e i sensi intorpiditi, novello Icaro, ricade nella notte terrena. Il sentimento, abbagliato ancora dall’infinita luce, cerca affannosamente di orientarsi nella prigione del corpo, e i sensi poco prima elevati in magnifico volo fino al volto di Dio, strisciano ciechi come vermi al fondo dell’essere. Lo stato di Dostoevskij dopo ogni attacco è quasi il torpore di un idiota; si rende conto con orrore di quelle sue condizioni descrivendole nel principe Myškin con esattezza spietata. Sta a letto con le membra rotte, talvolta ferite, con la lingua che non obbedisce alla parola, con la mano che non regge la penna, annoiato e triste non vuole nessuno vicino. La lucidità del cervello, che poco prima afferrava mille particolari in armoniosa sintesi, è distrutta, non sa ricordare le cose più vicine; il filo della vita che lo legava alla sua opera è spezzato. Una volta dopo un attacco, nello scrivere I demoni, sente con terrore che non ricorda più nulla della sua propria creazione, che ha dimenticato persino il nome del protagonista. A stento si immedesima di nuovo nel lavoro; con uno sforzo immenso rianima di nuovo ardore le visioni sbiadite finché un nuovo attacco lo prostra ancora. Così, con la malattia che lo minaccia ad ogni istante, con l’amaro gusto della morte sulle labbra, perseguitato dalla miseria e dalle privazioni, nacquero i suoi ultimi e più poderosi romanzi. Sul limite fra morte e pazzia, con sicurezza di sonnambulo, la sua opera s’innalza potentemente, e da quel morire continuo l’eterno risorto trae quella sua capacità sovrannaturale di abbracciare avidamente la vita per strapparle il massimo di potenza e di passione.

A questa malattia, a questa diabolica fatalità, Dostoevskij deve tanto quanto Tolstoj deve alla propria salute (Merežkovskij ha egregiamente sostenuto l’antitesi). Essa lo ha innalzato a stati di coscienza concentrati come non è dato raggiungerli a chi ha sentimenti normali, lo ha dotato di uno sguardo misterioso per scrutare l’inferno dei sentimenti e i regni intermedi dell’anima. Il grandioso sdoppiamento della sua natura – l’essere sveglio nel più agitato sogno e il lento seguire dell’intelletto fin nei labirinti più profondi del sentimento – lo ha reso capace di dare, per la prima volta, ai fatti patologici il loro valore metafisico e di descrivere ampiamente ciò che fino ad allora solo l’analisi della scienza trovava, e incompletamente, sul disanimato

caso clinico. Come Ulisse dai suoi lunghi viaggi reca il messaggio dall'Ade, così l'unico che ritorna sveglio dall'al di là porta la più minuziosa descrizione dal regno delle ombre e delle fiamme e attesta col proprio sangue e col tremito convulso delle labbra l'esistenza di stati sconosciuti tra vita e morte. Grazie alla sua malattia arriva a ciò che c'è di sommo nell'arte e che Stendhal formulò una volta dicendo: d'inventer des sensations inédites, di descrivere cioè con colore ed esuberanza sentimenti che in germe esistono tutti in noi, ma che non arrivano al loro pieno rigoglio per la temperatura bassa del nostro sangue. Il fine udito del malato fa sì che senta le ultime parole dell'anima prima di cadere in delirio; l'accresciuta sensibilità coglie al massimo grado le più delicate vibrazioni dei sensi e una mistica acutezza visiva nei momenti del presentimento genera in lui la chiaroveggente capacità della seconda vista, la magia dei rapporti. Meravigliosa trasformazione, feconda in ogni crisi del cuore! L'artista Dostoevskij muta ogni pericolo in un bene e anche l'uomo trae nuova grandezza, nuova misura. Perché per lui gioia e dolore, i punti estremi del sentimento, hanno il significato di un'intensità diversamente accresciuta. Non misura con i valori comuni della vita normale, ma con i gradi di ardore della propria frenesia. La massima felicità per altri è costituita dal godimento di un paesaggio, dal possesso di una donna, da un senso di armonia, sempre però da un possesso ottenuto mediante circostanze terrene. Per Dostoevskij i momenti più intensi del sentimento stanno già in qualcosa di insopportabile e di mortale. La sua felicità è lo spasimo, la tremenda convulsione; il suo martirio è l'annientamento, il collasso, il crollo: sono sempre però stati essenziali, fulminei, compressi, che non possono avere durata nel mondo terreno, che raggiungono tali gradi di intensità insostenibili da non poter esser sopportati nemmeno un attimo. Chi nella vita è in continuo contatto con la morte conosce un brivido più profondo di colui che è normale; chi ha provato l'incorporea lievità conosce una gioia maggiore di colui il cui corpo non si è mai sollevato da terra. Il suo concetto di felicità è l'estasi, il suo concetto di sofferenza è l'annientamento. Per questo anche la felicità nei suoi personaggi non è costituita da un alto grado di allegria, ma sfavilla invece e arde come fiamma, trema di lacrime represse ed è densa di pericoli, è uno stato insopportabile, una sofferenza più che un godimento. Il suo tormento invece è tale da aver già sorpassato lo stato comune di torbida e opprimente paura, di peso e di orrore: è una gelida, quasi sorridente chiarezza, una diabolica avidità di amarezza che non conosce lacrime, un riso secco, gorgogliante, un demoniaco ghigno che ha in sé quasi della gioia. Mai

prima di lui il contrasto dei sentimenti era stato tanto grande, mai il mondo era stato tanto dolorosamente teso quanto ora fra questi nuovi poli di estasi e di distruzione che lui pose al di là di ogni abituale misura di felicità e di dolore.

In questa polarità conferitagli dal destino, e solo in essa, si può comprendere Dostoevskij. È la vittima di una vita discordante e quindi, accettando appassionatamente la sua sorte, diventa un fanatico del proprio contrasto. Il fuoco del suo temperamento artistico nasce unicamente dal continuo attrito di questi contrasti e invece di unirli, lui che non ha misura, allarga sempre di più l'innata antitesi, fino a toccare il paradiso e l'inferno: la larga ferita nell'ardente febbre spirituale della creazione non rimargina mai. L'artista Dostoevskij è il più perfetto prodotto di contrasti, il più gran dualista dell'arte e forse dell'umanità. Uno dei suoi vizi, il morboso amore al gioco d'azzardo, simboleggia in modo plastico questa immagine, volontà della sua esistenza. Già da ragazzo era appassionato per le carte, ma solo in Europa conosce lo specchio diabolico dei suoi nervi: il rouge et noir, la roulette, questo gioco pericoloso e crudele nel suo primitivo dualismo. Il tavolo verde a Baden-Baden, il Casinò di Monte Carlo sono le sue più grandi estasi in Europa. Più che la Madonna della Cappella Sistina, più che le sculture di Michelangelo, più che i paesaggi meridionali e l'arte e la cultura di tutto il mondo, essi ipnotizzano la sua fibra. Perché qui ansia e decisione, rosso o nero, pari o dispari, fortuna o sfortuna, vincita o perdita, sono racchiusi in un solo attimo della ruota che gira; qui l'ansia è concentrata in quella forma rapida, gioconda e dolorosa insieme, del contrasto a sbalzi che sola si confà al carattere di Dostoevskij. I passaggi piani, gli accomodamenti, gli impulsi moderati, sono insopportabili alla sua impazienza febbrile; non ama guadagnar denaro alla maniera tedesca, alla maniera dei «salumai» circospetti, attenti, economi, no, lui vuole il caso fortuito, la dedizione intera. La volontà imita, coscientemente incosciente, la forma esteriore del suo destino davanti al tavolo verde: le decisioni prese in un solo attimo, la sensazione aguzzata fino all'estremo, fino a infiggere il suo ago rovente nel più profondo nervo, misteriosamente simile all'attimo di preveggenza e di schianto che precede l'attacco epilettico e che precedette l'indimenticabile momento della piazza Semënovskij. Come il destino giocava con lui, così gioca col destino: provoca il caso portandolo a una tensione artificiale e proprio quando è sicuro getta con mano tremante tutta la sua vita sul tavolo verde. Dostoevskij non è giocatore per sete di denaro, ma per inaudita,

«indecente», karamazoviana sete di vivere che vuole ogni cosa al massimo grado, per un morboso desiderio di vertigine, per quella «sensazione della torre», quel senso di gioia nello sporgersi sull'abisso. Perché lui ama l'abisso, la profondità della vita, il caso demoniaco, ama con fanatica umiltà le potenze che sono più forti della sua forza e attira con eterna provocazione il loro lampo micidiale sul proprio capo. Dostoevskij al gioco d'azzardo sfida il fato; la sua posta non consiste solo nel denaro (e sempre del suo ultimo denaro), ma consiste nello stesso tempo in tutta la sua esistenza; la sua vincita non è ebbrezza suprema di nervi, brivido mortale, profonda paura, demoniaco sentimento di vita. Persino l'aureo veleno sveglia in Dostoevskij solo una nuova sete del divino.

È naturale che portasse all'eccesso questa passione, come tutte le altre, che la spingesse al di là di ogni limite, fino al vizio. Il fermarsi a tempo, la precauzione, la riflessione erano cose ignote a quel temperamento di titano: «Ovunque e in ogni cosa per tutta la mia vita ho trasgredito i limiti». È questo trasgredire i limiti che forma per l'artista la grandezza, per l'uomo il pericolo: non si arresta davanti alle barriere della morale borghese, infatti nessuno sa dire esattamente di quanto la sua vita abbia oltrepassato i limiti giuridici, quanta parte degli istinti criminosi dei suoi protagonisti si sia realizzata dentro di lui. Singole cose sono provate, ma forse minori. Da ragazzo barava al gioco, e come la tragica figura del suo matto Marmeladov in Delitto e castigo ruba per il bisogno di acquavite le calze alla moglie, così Dostoevskij ruba alla sua del denaro e un abito dall'armadio per giocarlo alla roulette. Fino a che punto le sue intemperanze sensuali degli «anni di cantina» abbiano sconfinato nella perversità, quanta parte di quei «ragni della voluttà» – Svidrigajlov, Stavrogin e Fëdor Karamazov – si sia sfogata anche in lui in perturbamenti sensuali, i biografi non osano dirlo. Le sue inclinazioni e perversità hanno anche loro, ad ogni modo, le radici nella misteriosa mania di contrasti fra depravazione e innocenza; ma non è necessario soffermarsi su queste leggende e congetture, per quanto significative siano. L'importante è riconoscere che al Redentore, al santo, all'Alëša in Dostoevskij-Karamazov è legato, come fratello di sangue, il tipo opposto: il libidinoso, l'erotico sovreccitato, il sudicio Fëdor.

Solo questo è certo: che Dostoevskij anche nella sua sensualità era un trasgressore della misura borghese e ciò non nel senso blando di Goethe che disse una volta, nella nota frase, di sentire viva in sé la disposizione ad ogni bassezza e ad ogni delitto. L'intero, grandioso sviluppo di Goethe, infatti, non

è altro che un solo immenso sforzo di estirpare dentro di sé quei pullulanti germi pericolosi, nella ricerca dell'armonia olimpica, il suo più alto sogno è di livellare i contrasti, di raffreddare il sangue, di stabilire il tranquillo equilibrio delle forze. Castra la sensualità dentro di sé e, per amore della moralità, dissanguando a poco a poco la sua arte, distrugge tutti i germi pericolosi, sacrificando – è vero – alla bassezza gran parte della propria forza. Dostoevskij, invece, appassionato per il dualismo come per ogni cosa conferitagli dal destino, non vuole elevarsi all'armonia che per lui ha il significato di rigidità, non costringe le sue antitesi in una divina armonia, ma le accresce estendendole da Dio a Satana; e tra l'uno e l'altro c'è il suo mondo. Dostoevskij vuole la vita infinita. E vita per lui vuole dire unicamente scarica elettrica fra i poli del contrasto. Quello che era germe per lui, il bene e il male, la cosa più pericolosa e quella favorevole, deve svilupparsi; tutto diventa fiore e frutto al contatto con la sua passione ardente. Fa crescere selvaggiamente il suo vizio, fa lussureggiare sfrenati i suoi istinti, siano pure criminosi. Ama i suoi vizi, la sua malattia, il gioco, la sua cattiveria e persino la lussuria, perché è metafisica della carne, volontà di godimento fino all'infinito. Goethe vuol l'antichità apollinea, Dostoevskij quella bacchica. Non vuole essere olimpico, non desidera assomigliare a Dio, vuol essere soltanto intensamente uomo. La sua morale non cerca la classicità, non cerca una norma, ma solo l'intensità. Vivere giustamente significa per lui vivere interamente e intensamente il bene e il male, e viverli nel modo più assoluto e più inebriante. Per questo Dostoevskij non ha mai cercato una norma, ma solo la quantità e la ricchezza. Accanto a lui Tolstoj si alza inquieto dal suo lavoro, s'arresta, lascia l'arte e si tortura per tutta la vita a discernere il bene dal male, a vagliare se sta vivendo giustamente o in modo sbagliato. La vita di Tolstoj è, perciò, didattica, è un trattato, un panegirico; quella di Dostoevskij è un'opera d'arte, una tragedia, un destino: Dostoevskij non agisce secondo uno scopo, non intenzionalmente, non si studia, si accresce solamente. Tolstoj si accusa di ogni peccato mortale, ad alta voce, davanti a tutto il popolo. Dostoevskij tace, ma il suo silenzio parla più di Sodoma, più di tutte le accuse di Tolstoj. Dostoevskij non vuole giudicarsi, né cambiare, né correggersi, vuole una cosa sola: accrescersi. Non oppone resistenza al male, ai pericoli della sua natura, al contrario ama il suo pericolo quale sprone, adora la sua colpa per amore del pentimento, il suo orgoglio per amore dell'umiltà. Sarebbe dunque puerile voler tacere il lato demoniaco della sua natura (tanto vicino a quello divino), il volerlo «scusare»

moralmente e voler salvare per la piccola armonia della misura borghese quel che c'è di bellezza elementare nella sua mancanza di misura.

Chi creò Karamazov, la figura dello studente, Stavrogin dei Demoni, Svidrigajlov di Delitto e castigo, questi fanatici della carne, questi ossessionati delle voluttà, questi maestri della lussuria, chi li creò conosceva personalmente le più basse forme della sensualità, perché per poter conferire a queste figure la loro cruda realtà è indispensabile uno spirituale amore alla dissolutezza. La sua incomparabile sensibilità conosceva l'erotismo nel suo duplice senso, quello dell'ebbrezza carnale che cade nel fango e diventa lussuria: lo conosceva fin nelle sue più sottili discese spirituali, quando s'irrigidisce nella cattiveria e nel delitto; lo conosceva sotto tutti i suoi aspetti e tutte le sue maschere e con sguardo sorridente e sapiente ne spiava la follia; lo conosceva nelle sue più nobili forme quando l'amore diventa immateriale, quando diventa pietà, divina compassione, fratellanza e lacrima sgorgante. Tutte queste essenze misteriose erano in lui e non soltanto in fugaci tracce, come le ha ogni vero poeta, ma nei più puri, più forti estratti. Con un'eccitazione erotica e una vibrazione dei sensi che si sentono fremere descrive ogni dissolutezza, e molte cose le avrà anche realmente vissute e con gioia. Ma con ciò non voglio dire (chi non lo conosce potrebbe fraintendermi) che Dostoevskij sia stato un dissoluto, uno che abbia amato il piacere carnale, un libertino: era semplicemente avido di piacere come era avido del tormento, un servo dell'istinto, lo schiavo di una prepotente curiosità spirituale e carnale che lo spingeva verso il pericolo, verso i roveti spinosi nelle vie oblique. Il suo piacere non è godimento banale, ma è gioco e posta dell'intera forza vitale dei sensi, è il voler sentire sempre la misteriosa minaccia dell'epilessia, gravida di tempesta, è la concentrazione dei sentimenti in qualche attimo pieno di pericoloso pregustare, seguito poi dalla sorda caduta nel pentimento. È solo lo sfavillio del pericolo che ama nel piacere, il gioco dei nervi, la forza elementare dentro il proprio corpo. Con uno strano miscuglio di consapevolezza e di cupa vergogna cerca in ogni piacere l'opposto, l'ultimo fondo del pentimento, nell'obbrobrio l'innocenza, nel delitto il pericolo. La sensualità di Dostoevskij è un labirinto in cui tutte le vie s'intrecciano, Dio e la bestia sono vicini nella stessa carne, e così va interpretato il simbolo dei Karamazov: Alëša, l'angelo, il santo, è appunto figlio di Fëdor, il crudele «ragno della voluttà». La voluttà genera purezza, il delitto grandezza, il piacere dolore e il dolore a sua volta piacere. I contrasti si toccano indefinitamente: tra Paradiso e Inferno, tra Dio e Satana si stende il

suo mondo.

Il supremo e solo segreto di Dostoevskij, l'ardente fonte creatrice della sua estasi è dunque l'amor fati, l'illimitata, assoluta, intera e consapevole dedizione al suo destino antitetico. Proprio perché la vita gli era stata misurata in maniera così potente, proprio perché nel dolore essa gli palesava l'incommensurabilità del sentimento, per questo la amava, crudele e benigna, divina e incomprensibile, la vita che non si apprende mai, eternamente mistica. La misura di Dostoevskij è la ricchezza, è l'infinito. Non voleva il corso della vita più blando, voleva solo se stesso più concentrato ancora, più intenso e a tal fine non scansava mai i pericoli interiori o esteriori; non sono forse possibilità di sensazioni, elettrizzazione dei nervi? Sviluppava con entusiasmo ed estasi ogni germe dentro di sé, quello del bene e quello del male, ogni passione e ogni vizio, non estirpando nessun pericolo dal proprio sangue. Il giocatore in lui si offre intero come posta al gioco del destino, perché solo nel giro del nero e rosso, di morte o vita, sente vertiginosa e dolce tutta la voluttà della sua esistenza. «Tu mi ci hai posto, tu me ne farai uscire», dice Goethe alla natura. Non gli viene in mente di corriger la fortune, di migliorare la sorte, di mitigarla e di cedere. Non cerca un compimento o una fine nel riposo, ma solo un maggior accrescimento della vita nella sofferenza; sempre di più spinge il suo sentimento verso nuove tensioni, perché non vuole guadagnare se stesso, ma il diapason dei sentimenti. Non vuole irrigidirsi in cristallo come Goethe e rispecchiare in cento fredde sfaccettature l'irrequieto caos interno, ma rimanere fiamma che consuma se stessa, distruggendosi per riformarsi ogni giorno, per ripetersi sempre, ma con accresciuta forza e con più acuti contrasti. Non vuole dominare la vita, ma solo sentirla, non essere il padrone, ma solo lo schiavo fanatico del proprio destino. E solo così, quale servo di Dio, umile come nessun altro, poteva diventare il più profondo conoscitore di ogni cosa umana.

Dostoevskij ha restituito il dominio sul suo destino al destino stesso: con ciò la sua vita acquista potenza sopra il tempo e sopra il caso. È l'uomo demoniaco, soggetto alle eterne potenze e nella sua figura risorge, in mezzo alla chiara luce documentaria della nostra epoca, il poeta di tempi mistici già creduto passato per sempre, il veggente, il grande maniaco e folle, l'uomo del destino. Qualcosa di primordiale e di eroico sta in questa figura titanica. Se le altre opere letterarie sorgono come montagne fiorite dalla pianura del tempo, testimoni pur sempre di una forza creatrice elementare, ma più miti e accessibili anche fino alle vette bianche di neve che toccano l'infinito, al

contrario la cima della sua creazione, fantastica e grigia, sembra di pietra vulcanica e nuda. Ma dentro il cratere del suo petto dilaniato, la fiamma giunge fino alle profondità infuocate del nostro mondo: lì ci sono ancora dei legami col principio di tutti i princìpi, con gli elementi primi della forza primordiale e rabbrividendo sentiamo nel suo destino e nella sua opera la misteriosa profondità di tutta l’umanità.

I PERSONAGGI DI DOSTOEVSKIJ

Oh, non credete
all’unità nell’uomo.
Dostoevskij

Vulcanico lui stesso, vulcanici quindi i suoi eroi, perché ogni individuo in fondo attesta solo di quel Dio che lo ha creato. I protagonisti di Dostoevskij non entrano pacificamente nelle leggi del nostro mondo, ma arrivano sempre col loro sistema sensitivo fin giù ai profondi problemi primordiali. In loro l’uomo moderno di sensibilità nervosa si unisce all’uomo primitivo che non sa altro della vita che la propria passione e che, insieme con l’estrema comprensione, balbetta anche le prime domande del mondo. Le loro forme non si sono ancora raffreddate, la loro pietra non s’è ancora stratificata, la loro fisionomia non s’è ancora regolata. Sono sempre incomplete e perciò risultano doppiamente vive. Infatti l’uomo perfetto è in sé anche finito, mentre in Dostoevskij tutto tende all’infinito. Per lui gli uomini sono eroi e hanno valore artistico solo fin quando sono in disaccordo con se stessi, fin quando sono nature problematiche: quelli perfetti, quelli completi li scuote di dosso come l’albero il frutto maturo. Dostoevskij ama i suoi personaggi solo finché soffrono, finché hanno la forma della sua vita intensificata e discorde, finché sono il caos che vuole trasformarsi in destino.

Poniamo i suoi protagonisti davanti a un’altra figura per comprenderli meglio che nella loro meravigliosa singolarità. Confrontiamoli: evochiamo in noi un eroe di Balzac quale tipo del romanzo francese, ecco che abbiamo inconsapevolmente l’impressione di un rettilineo, qualcosa di limitato e di chiuso in sé, un concetto preciso come un disegno geometrico e, come questo, governato da date leggi. Le creature di Balzac sono tutte fatte di una sola sostanza, esattamente precisabile mediante la chimica dell’anima. Sono

elementi e degli elementi hanno tutte le qualità essenziali, quindi anche le forme tipiche della reazione nel campo morale e psichico. Non sono quasi più uomini, ma qualità personificate, macchine di precisione della passione. Per ogni nome di Balzac si può trovare una qualità come correlativo: Rastignac corrisponde all'ambizione, Goriot al sacrificio, Vautrin all'anarchia. In ciascuno di questi individui una forza motrice dominante si è impadronita di ogni altra energia interna attirandola verso la forza vitale centrale. I protagonisti balzachiani si possono classificare secondo i loro caratteri, perché la loro anima possiede una sola molla che con una data misura di energia li spinge attraverso la società umana, li scaglia come proiettili in mezzo alla vita. Si sarebbe tentati di chiamarli automi a causa della precisione con la quale reagiscono ad ogni stimolo della vita e realmente un buon conoscitore potrebbe precisare l'energia delle loro manifestazioni di forza e di opposizione come se fossero macchine vere e proprie. Chi ha letto molto Balzac è in grado di calcolare le risposte dei personaggi ai fatti nello stesso modo con cui si calcola la parabola del lancio di una pietra a seconda della forza della spinta e del peso della pietra. Grandet, l'Arpagone, diventerà tanto più avaro quanto più sua figlia sarà generosa ed eroica. E di Goriot si sa, sin da quando vive ancora in discreta agiatezza e ha cura di incipriare la sua parrucca, che un giorno venderà il suo panciotto per le figlie e farà a pezzi il servizio d'argento, l'ultimo suo bene. Deve necessariamente agire così a causa dell'unità del suo personaggio, a causa di quell'impulso che la sua carne materiale riveste appena di forma umana. I personaggi di Balzac (e così quelli di Victor Hugo, di Scott, di Dickens) sono tutti primitivi, di una sola tinta, tendenti verso una sola meta. Sono unità che si possono pesare sulla bilancia della morale. In quel cosmo spirituale solo il caso che essi incontrano ha mille colori e mille forme. In questi scrittori epici il caso ha molti aspetti, l'uomo invece è l'unità e il romanzo stesso è la lotta per il dominio sulle potenze terrene. Gli eroi di Balzac e del romanzo francese in genere sono o più forti o più deboli della resistenza della società. O dominano la vita o vengono travolti dalla ruota.

Il protagonista del romanzo tedesco, si prenda per prototipo Wilhelm Meister o Der grüne Heinrich, non è così sicuro della propria tendenza fondamentale. Esso ha molte voci in sé, è psicologicamente differenziato, psichicamente polifonico. Il bene e il male, il forte e il debole si mischiano confusamente nella sua anima: il suo principio è la confusione e le brume mattutine gli annebbiano la vista chiara. Sente delle forze in sé, ma

contrastanti, non ancora coordinate, è senza armonia, animato però dal desiderio di trovare l'unità. Il genio tedesco in ultima analisi cerca sempre l'ordine e tutti i «romanzi a svolgimento» non svolgono in questi eroi tedeschi altro che la personalità. Le forze vengono raccolte, l'uomo viene innalzato all'ideale tedesco: la capacità. «Il carattere si forma», secondo la parola di Goethe, «nella corrente della vita». Gli elementi, rimescolati dalla vita, diventano, acquistato il riposo, limpidi come cristallo; gli anni di studio formano il maestro, e dall'ultima pagina di ognuno di questi libri, dal Grüne Heinrich all'Hyperion, dal Wilhelm Meister all'Ofterdingen un occhio sereno guarda energico su un mondo sereno. La vita si riconcilia con l'ideale; le forze, non più dissipate e confuse ma coordinate, agiscono ora per uno scopo supremo. Gli eroi di Goethe e di tutti i tedeschi raggiungono la loro forma più elevata, diventano operosi e bravi: hanno imparato a conoscere la vita con l'esperienza.

I protagonisti di Dostoevskij invece non cercano né trovano alcun rapporto con la vita reale, ecco la loro caratteristica. Essi non vogliono entrare nella realtà, vogliono superarla sin dal principio nella ricerca dell'infinito. Il destino non esiste per loro in un senso esteriore ma solo in un senso interiore. Il loro regno non è di questo mondo. Tutte le forme apparenti di beni, titoli potenza e denaro, ogni possesso visibile, non ha valore per loro né in quanto scopo, come in Balzac, né in quanto mezzo, come nei tedeschi. Non cercano di vincere in questo mondo, né di affermare, né di ordinare; non si risparmiano ma si dissipano, non calcolano e rimangono incalcolabili. L'insufficienza della loro natura fa sì che sembrino in un primo momento sognatori oziosi e fantastici, ma il loro sguardo è soltanto vuoto in apparenza perché non guarda intorno, è rivolto solo ardente e infuocato dentro se stesso, sulla propria esistenza. L'uomo russo vuole tutto: vuole sentire se stesso e la vita, ma non l'ombra di questa o il riflesso, non la realtà esteriore, ma la grande misteriosa forza elementare, la potenza cosmica, il sentimento della esistenza. Ovunque ci si addentri nell'opera di Dostoevskij si sente rumoreggiare quale ultima, più profonda sorgente questo primitivo, fanatico, quasi vegetativo desiderio della vita, il sentimento dell'esistenza, questa elementare brama che non vuole né gioia né dolore (che sarebbero già forme di vita, valorizzazioni, differenziazioni), ma una e intera la gioia stessa come la si prova nell'atto del respiro. L'uomo russo vuol bere alla fonte primordiale, non dalle fontane delle città, e delle strade, vuol sentire in sé l'eternità, l'infinito e disfarsi di ogni cosa temporale. Conosce solo un mondo

eterno, non uno sociale. Non vuole né imparare a vivere la vita né dominarla, vuole solo sentirla, sentirla nuda come estasi dell'esistenza.

Estranei nel mondo per amore del mondo, irreali per passione della realtà, i personaggi di Dostoevskij sembrano a prima vista semplici. Non hanno una direzione precisa, non hanno una meta visibile: come ciechi o come ubriachi barcollano e brancolano per il mondo questi uomini adulti. Si fermano, si guardano intorno, fanno tante domande e senza risposta proseguono la loro corsa verso l'ignoto: sembrano appena entrati nel nostro mondo e non ancora abituati. Per comprendere questi personaggi di Dostoevskij bisogna considerare che sono russi, figli di un popolo piombato in mezzo alla nostra cultura europea da una millenaria barbarica inconsapevolezza. Strappati alla vecchia civiltà, ai costumi patriarcali, non ancora avvezzi a quelli nuovi, stanno nel centro, stanno tutti in un crocevia e l'incertezza del singolo è quella di un intero popolo. Noi europei ci troviamo nella nostra vecchia tradizione come in una casa comoda. I russi del Diciannovesimo secolo, del tempo di Dostoevskij, hanno bruciato dietro di loro la capanna di legno dell'epoca barbarica senza avere però costruito la nuova dimora. Sono tutti senza radici e senza meta; hanno nei pugni la forza della loro gioventù, la forza dei barbari, ma l'istinto è confuso dalla moltitudine dei problemi: con le mani piene di energia non sanno dove incominciare, così vogliono afferrare tutto e nulla basta loro. Si deve comprendere dal destino di tutto il popolo la tragedia di ogni singolo individuo dostoevskiano, la sua discordia e i suoi ostacoli. Questa Russia verso la metà del Diciannovesimo secolo non sa dove andare: a Occidente o a Oriente, in Europa o in Asia, a Pietroburgo, la «città artificiale», verso la civiltà o indietro nel fondo rozzo, nella steppa? Turgenev li spinge avanti. Tolstoj indietro. Tutto è irrequietudine. Lo zarismo sta improvvisamente di fronte a un'anarchia comunista; l'ortodossia, l'antica fede dei padri, si cambia d'un tratto in un fanatico e folle ateismo. Nulla è stabile, in quell'epoca niente ha il suo valore, la sua misura: la stella della fede non brilla più sopra le loro teste e da tempo la legge non domina più nei loro petti. Sradicati da una grande tradizione, le creature di Dostoevskij sono veramente russe, sono esseri di transizione, col caos primordiale nel cuore, carichi di ostacoli e incertezze. Sono sempre spauriti e intimiditi, si sentono umiliati e offesi, e tutto questo per quell'unico sentimento elementare della nazione: il non sapere chi essi siano, il non sapere se siano molto o poco. Stanno sempre sul limite tra l'orgoglio e la contrizione, tra la presunzione e il disprezzo di se

stessi; si voltano sempre per guardare gli altri e sono tutti arsi dalla folle paura di essere ridicoli. Si vergognano sempre, ora di un collo di pelliccia consumato, ora di tutta la loro nazione, ma si vergognano sempre e sono sempre preoccupati e confusi. Il loro sentimento, quel loro sentimento strapotente non ha sostegno, non ha guida; sono tutti senza misura, senza legge, senza l'appoggio di una tradizione, senza il sostegno di un'ereditata concezione di vita. Sono tutti sfrenati e avventati in un mondo ignoto; a nessuna loro domanda è stato risposto, nessuna via è stata appianata per loro. Tutti uomini di transizione, uomini primordiali. Ognuno come Cortés: dietro a sé ponti bruciati, davanti a sé l'ignoto.

Ma la cosa meravigliosa è che, appunto, per essere uomini primordiali in ognuno di essi il mondo ricomincia ancora una volta, che tutte le questioni in noi già irrigidite e trasmutate in freddi concetti, nel sangue ardono ancora; che le nostre strade fredde e battute, munite di ringhiere morali e di segnali etici sono sconosciute a loro: sempre e ovunque s'incamminano nella fitta boscaglia per giungere all'illimitato, all'infinito. In nessun luogo campanili della certezza, ponti della fiducia: tutto è sacro mondo primordiale. Ogni singolo individuo sente, così come la Russia di Lenin e di Trockij, di dover ricostruire da capo a fondo l'intero ordine sociale, e l'indicibile valore dei russi per l'Europa cristallizzata nella sua civiltà sta appunto in questo: che una giovane curiosità pone ancora una volta all'infinito tutte le domande della vita, che dove noi nella nostra vecchia cultura siamo diventati pigri altri s'infiammano ancora. Ogni individuo in Dostoevskij è un servitore, un annunciatore del nuovo Cristo, un martire e un proclamatore di un Terzo Regno. Il caos primordiale è ancora in lui, luce sopra la Terra e c'è pure già il presentimento del sesto giorno che crea l'uomo nuovo. I suoi eroi sono pionieri di un mondo nuovo: il romanzo dostoevskiano è il mito dell'uomo nuovo e della sua nascita dal grembo dell'anima russa.

Il mito però, e specialmente un mito nazionale, vuole fede. Non si cerchi quindi di comprendere questi individui attraverso il medium cristallino della ragione; solo il sentimento, il vero sentimento fraterno, può capirli. Al common sense, all'inglese, all'americano, all'uomo pratico, i quattro Karamazov devono sembrare quattro pazzi diversi, l'intero mondo tragico di Dostoevskij deve sembrare loro un manicomio, poiché ciò che è sempre stato e che sempre sarà l'alpha e l'omega della sana e semplice natura umana, cioè l'essere felici, a loro sembra la cosa più indifferente di questo mondo. Sfogliate un po' i cinquantamila volumi che l'Europa produce ogni anno, di

che cosa trattano? Dell'essere felici. Una donna vuole un uomo, o qualcuno vuole essere ricco, potente, onorato. In Dickens la meta di tutti i desideri è l'ameno cottage in mezzo al verde con l'allegra schiera di bambini, in Balzac il palazzo col titolo di pari e con i milioni. E se ci guardiamo intorno, per la strade, nelle botteghe, nelle case basse, nei saloni illuminati, cosa vogliono gli uomini? Essere felici, essere contenti, essere ricchi, essere potenti. Chi degli uomini dostoevskiani vuole ciò? Nessuno, proprio nessuno. Non vogliono mai sostare, nemmeno vicino alla felicità. Vogliono tutti andare avanti, hanno tutti quel «cuore più alto» che si tormenta. L'essere felici sembra loro indifferente, l'esser contenti un fatto insignificante, l'esser ricchi piuttosto cosa spregevole che desiderabile. Questi strani individui non vogliono nulla di tutto ciò che vuole la nostra umanità intera. Essi hanno l'uncommon sense; non vogliono di questo mondo.

Contenti di poco dunque, flemmatici della vita, indifferenti o asceti? Al contrario: le creature di Dostoevskij sono, lo dissi già, esseri di un nuovo principio. Hanno, con tutta la loro genialità e il loro cervello adamantino, cuori di fanciulli, desideri di fanciulli; non vogliono questo o quello, ma vogliono tutto e tutto intensamente: il bene e il male, il caldo e il freddo, il vicino e il lontano; sono degli esagerati, dei senza misura. Ho detto sopra: non vogliono nulla di questo mondo; ho detto male. Non vogliono nessuna singola cosa di questo mondo, ma tutto il sentimento, tutta la profondità del mondo: dunque tutta la vita. Non dimentichiamo che loro non sono dei simboli, dei Lovelace, degli Amleti, dei Werther, dei Renés; queste creature di Dostoevskij hanno muscoli e una brutale fame di vita, sono dei Karamazov, «belve degli appetiti», dotati di quell'«indecente fanatica» brama di vivere che si attacca al calice per succhiare le ultime gocce prima di infrangerlo. Cercano in ogni cosa il superlativo, dovunque il massimo grado della sensazione dove i nessi dei fatti occasionali si fondono e non rimane altro che l'ardente, infuocata sensazione di vita. Come colui che è affetto del male di Amok, così essi si precipitano nella vita passando dalla bramosia al pentimento e dal pentimento di nuovo all'azione, dal delitto alla confessione e dalla confessione all'estasi, percorrendo tutte le vie del loro destino, tutte fino all'ultima, fino a che stramazzino con la bava alla bocca o che qualcuno li uccida sul loro cammino. Oh, la sete di vita di ognuno di loro! Tutta una giovane nazione, tutta una nuova umanità pende dalle loro labbra per la vita, per la sapienza, per la verità! Cercatemi, mostratemi un solo individuo nell'opera di Dostoevskij che respiri tranquillamente, che si riposi, che abbia

raggiunto la sua meta! Nessuno, assolutamente nessuno! Tutti corrono la corsa pazza verso le vette e verso gli abissi perché, secondo la formula di Alëša, chi ha fatto il primo gradino deve cercare di raggiungere l'ultimo; da tutte le parti, nel gelo e nell'arsura, si manifesta l'ardente bramosia di questi insaziabili, questi sfrenati, che cercano e trovano la loro misura nell'infinito. Come frecce partono in continua tensione dalla corda della loro forza verso il cielo, sempre in direzione dell'inarrivabile, sempre mirando alle stelle, ognuno è una fiamma; un fuoco di irrequietudine e sofferenza. Per questo gli eroi di Dostoevskij sono tutti grandi sofferenti. Hanno tutti i visi contratti, vivono tutti nella febbre, nella convulsione, nello spasimo. «Un ospedale di nevropatici», così un grande francese definì, sgomento, l'opera di Dostoevskij; e realmente, a prima vista, quale torbida, quale fantastica sfera! Bettole esalanti l'acquavite, celle carcerarie, miserabili stanze di sobborghi, vicoli di bordelli e di taverne e dentro, in un buio rembrandtiano, un groviglio di figure estatiche: l'assassino col sangue della vittima sulle mani levate in alto, l'ubriacone in mezzo al ghignare degli astanti, la ragazza col foglio giallo nella penombra del vicolo, il fanciullo epilettico che chiede l'elemosina agli angoli delle strade, l'omicida per sette volte nella katorga siberiana, il giocatore fra i pugni dei compagni, Rogožin che si rotola come una bestia davanti alla camera chiusa della moglie, il ladro onesto che muore nel letto sudicio, che Inferno del sentimento, che Ade delle passioni! Oh, che umanità tragica, che cielo russo, grigio, sempre crepuscolare, basso, sopra quelle creature; quale buio del cuore e del paesaggio! Contrade della disgrazia, deserti della disperazione, purgatori senza compassione né giustizia.

Come sembra buia e confusa, estranea e nemica quest'umanità! E questo mondo russo, come sembra inondato di pene e questa terra, come Ivan Karamazov dice amaramente: «Intrisa di lacrime fino al midollo». Ma come nel volto di Dostoevskij, a prima vista oscuro, terreo, oppresso, contadinesco e umiliato, la luce della fronte, raggiando sulla sua bassezza, illumina di fede la materialità dei lineamenti, la sua profondità, così anche nell'opera la luce spirituale rischiara la cupa materia. Il mondo di Dostoevskij sembra fatto solo di sofferenze, eppure la somma dei patimenti nei suoi personaggi supera solo in apparenza quella di qualunque altra opera. Perché, creature di Dostoevskij, questi personaggi sanno tutti trasformare i propri sentimenti che esagerano e spingono di contrasto in contrasto. E la sofferenza, la loro sofferenza, è spesso la loro più grande beatitudine. In loro c'è qualcosa che, con inconsapevole profondità, contrappone il piacere della sofferenza al piacere

della felicità: la loro sofferenza è allo stesso tempo la loro felicità, essi la tengono stretta, stringendo i denti, la riscaldano sul proprio seno, l'accarezzano con le mani, l'amano con tutto il cuore e solo se non l'amassero sarebbero infelici.

Forse solo un esempio può rendere chiaramente questa trasformazione, questo folle, frenetico, eterno tramutarsi dei sentimenti e dei valori nelle creature dostoevskiane. Ne scelgo uno che ritorna sempre, sotto mille aspetti: la sofferenza che viene inflitta a un individuo a causa di un'umiliazione reale o immaginaria. Qualcuno, qualche creatura semplice e sensitiva, non importa se sia un piccolo impiegato o la figlia di un generale, viene offesa, offesa nel proprio orgoglio con una parola, con un'inezia forse. Questa prima offesa è la causa prima che mette in subbuglio l'intero organismo. L'individuo soffre, è umiliato, sta in agguato e attende... una nuova offesa. E un'altra offesa viene; e questa dovrebbe aumentare la sofferenza, ma invece, è strano, ora non ferisce più. È pur vero che l'offeso si lamenta, che grida; il suo lamento però non è più genuino perché adesso ama l'offesa. In questo «esser sempre conscio della propria onta sta un segreto godimento innaturale». In cambio dell'orgoglio offeso ne ha uno nuovo: quello del martire. E allora nasce in lui la sete di sempre nuove offese. Comincia a provocare, esagera, sfida: la sofferenza diventa il suo desiderio, la sua brama, la sua gloria. È stato umiliato, e dunque lui (l'essere senza misura) vuole umiliarsi ancora di più, vuol essere completamente umiliato. E non lascia più la sua sofferenza, la trattiene con i denti stretti: il buono, il caritatevole diventa ora il suo nemico. Così la piccola Nelly spara per tre volte in faccia al dottore, Raskol'nikov respinge Sonja, Iljuša morde le dita al pio Alëša per amore, per fanatico amore della sofferenza. E tutti, tutti amano la sofferenza perché in essa sentono potentemente la vita amata, perché sanno che «a questo mondo si può veramente amare solo attraverso la sofferenza», e questo vogliono, soprattutto questo! Rappresenta per essi la più forte prova della loro esistenza: invece del cogito, ergo sum, «penso, quindi, sono», essi dicono «soffro, quindi sono». E questo «io sono» in Dostoevskij come in tutti i suoi personaggi è il massimo trionfo della vita, il superlativo del sentimento della vita. Nel carcere Dmitrij canta il grande inno a questo «io sono», alla voluttà di esistere; e appunto per l'amore alla vita essi hanno tutti bisogno della sofferenza. Solo apparentemente, dunque, la somma delle sofferenze è maggiore in Dostoevskij rispetto a tutti gli altri poeti. Perché se esiste un mondo dove nulla è irreparabile, dove in ogni abisso c'è una via di salvezza,

in ogni disgrazia un’estasi, in ogni disperazione una speranza, è il suo mondo. Che cos’altro è la sua opera se non una serie di nuove storie di apostoli, di leggende della liberazione dalla sofferenza per mezzo dello spirito, di conversioni alla fede nella vita, di calvari verso la conoscenza, la via di Damasco in mezzo al nostro mondo?

Nell’opera di Dostoevskij l’uomo lotta per la sua ultima verità, per il suo io più umano. Che succeda un assassinio o che una donna arda di amore, tutto ciò è secondario, formale, decorativo. Il suo romanzo si svolge nell’intimo dell’uomo, nell’animo, nel mondo spirituale: i casi, gli eventi, le sorti della vita esteriore non funzionano che da meccanismi, da cornici sceniche. La tragedia sta sempre nell’intimo e s’intitola sempre: il superamento degli ostacoli, la lotta per la verità. Ognuno dei suoi protagonisti, proprio come la Russia stessa, si domanda: chi sono io? Quanto valgo? Cerca se stesso, o meglio il superlativo della propria natura nell’inconsistenza, nello spazio, nell’eternità. Vuol conoscersi quale creatura che è davanti a Dio e vuole riconoscersi e confessarsi. Perché la verità per tutte le creature di Dostoevskij è più che una necessità, è un eccesso, una voluttà, e la confessione è la loro più sacra gioia, il loro spasimo. In Dostoevskij, è nella confessione che l’uomo interiore, l’uomo universale, l’uomo di Dio traspare attraverso l’uomo terreno; la verità, che è Dio, irrompe attraverso la sua esistenza carnale. Oh, la voluttà con la quale per questo giocano con la confessione, come la nascondono e, Raskol’nikov davanti a Porfirij Petrovič, la mostrano segretamente e la celano di nuovo, e poi ancora, come gridano, come confessano più cose di quante siano vere, come scoprono le loro nudità nel folle esibizionismo, come confondono vizi e virtù: là solo, nelle lotte per il vero «io» stanno realmente i momenti di maggiore intensità di Dostoevskij. Nell’ultima profondità sono le grandi lotte delle sue creature, le possenti epopee del cuore: dove svanisce quel che è russo, che è estraneo in loro, anche la loro tragedia diventa tutta nostra, diventa tutta universale. E allora il destino particolare dei suoi personaggi diventa significativo e profondamente commovente, e noi riconosciamo interamente nel mistero dell’autocreazione il mito dostoevskiano dell’uomo nostro, dell’uomo universale in ogni creatura di questo mondo.

Il mistero dell’autocreazione: così chiamo nella cosmogonia, nella creazione del mondo di Dostoevskij, la creazione dell’uomo nuovo. E tenterò di narrare la storia di tutti i personaggi dostoevskiani in una sola, come suo mito; perché tutte le sue creature tanto diverse tra di loro, tanto svariate,

hanno in fondo un solo destino unitario, vivono tutte le varianti di un unico avvenimento: quello del divenire uomo. Non dimentichiamo che l'arte di Dostoevskij mira sempre al centro e psicologicamente quindi all'uomo nell'uomo, all'uomo assoluto, astratto, che sta molto al di là di ogni stato di civilizzazione. Per la maggior parte degli artisti gli strati sono ancora essenziali, i fatti del romanzo comune si svolgono in sfere sociali, mondane, erotiche e convenzionali e vi rimangono impigliati. Dostoevskij invece, mirando al centro, va dritto all'uomo universale che è nell'uomo, all'io universale. Crea sempre quest'uomo ultimo e sempre in maniera somigliante al suo proprio destino. Il principio di tutti i suoi protagonisti è lo stesso. Da veri russi li preoccupa la loro stessa forza vitale. Negli anni della pubertà, del risveglio sensuale e spirituale, si oscura il loro spirito sereno e franco. Sentono sordamente fermentare una forza dentro se stessi, un misterioso sviluppo, uno sgorgare, qualcosa di chiuso che vuole liberarsi, che vuole uscire dalle vesti ancora minorenni. Una misteriosa gestazione li rende trasognati: è l'uomo nuovo che germoglia in essi a loro insaputa. Rimangono solitari, «solitari fino a diventare selvaggi», nelle stanze chiuse, nei cantucci deserti a riflettere, riflettere giorno e notte su se stessi. Talvolta rimangono così per anni e anni, a pensare cupamente in quella strana atarassia, a vivere in uno stato quasi buddistico di immobilità psichica, chinandosi profondamente sul proprio grembo per udire, come le donne nei primi mesi di gravidanza, il pulsare di quel secondo cuore dentro di loro. E tutti i misteriosi fenomeni della donna incinta li assalgono: paura isterica della morte, terrore della vita, voglie anormali, crudeli desideri sensuali e perversi.

Sanno finalmente di essere fecondati di qualche nuova idea: e allora cercano di scoprire il segreto. Aguzzano i loro pensieri fino a renderli acuti e taglienti come strumenti chirurgici, anatomizzano il loro stato, spiegano la loro oppressione in discorsi fanatici, logorano il loro cervello a forza di riflettere finché minaccia di divampare in follia, chiudono tutti i loro pensieri in un'unica idea fissa che sviscerano fino all'estremo, concentrandoli in una punta pericolosa, che nella loro mano si rivolta contro loro stessi. Kirillov, Šatov, Raskol'nikov, Ivan Karamazov, tutti questi solitari hanno la «loro» idea, quella del nichilismo, dell'altruismo, della napoleonica chimera mondiale e tutti l'hanno scovata in quella morbosa solitudine. Vogliono un'arma contro l'uomo nuovo che deve formarsi in loro, perché il loro orgoglio vuole difendersi da lui, vuole soggiogarlo. Altri invece cercano di sorpassare con i sensi sovraeccitati quel misterioso germogliare, quel crescere

e fermentare di questo dolore della vita. Per continuare il paragone dirò che cercano di liberarsi dal frutto come le donne corrono per le scale o provano di disfarsi col ballo o col veleno della creatura non desiderata. Compiono degli eccessi per soffocare quel lieve sgorgare dentro di sé, distruggere a volte se stessi al fine di distruggere quel germe. Fanno di tutto per perdersi in quegli anni. Bevono, giocano, si danno al libertinaggio e fanno tutto ciò (altrimenti non sarebbero creature di Dostoevskij) fanaticamente fino all'ultima frenesia. È il dolore che li spinge ai loro vizi, non una voglia indolente. Non bevono per trovare la contentezza e il sonno, e nemmeno per trovare la pesantezza nel letto; bevono per l'ebbrezza, per dimenticare la loro follia; non giocano per denaro, ma per ammazzare il tempo; il loro libertinaggio non mira al piacere, ma a perdere nella sfrenatezza la loro vera misura. Vogliono sapere chi siano, per questo cercano l'estremo limite. Quest'estremo limite del proprio io e soprattutto la propria profondità, essi vogliono conoscere nell'eccesso del calore e nel raffreddamento. In queste brame s'innalzano, ardenti, fino a Dio, si abbassano fino alla bestia, ma sempre per fissare l'uomo dentro se stessi. Oppure, non conoscendosi, cercano almeno di «provarsi». Kolja si getta sotto il treno per «provare a se stesso» il proprio coraggio. Raskol'nikov uccide la vecchia per dimostrare la sua teoria napoleonica; vanno tutti al di là della propria intenzione solo per giungere all'estremo limite del sentimento. Per conoscere la propria profondità, la misura della loro umanità si gettano in ogni abisso: dalla sensualità precipitano nel libertinaggio, dal libertinaggio nella crudeltà e giù giù fino in fondo, fino alla fredda, spietata e calcolata cattiveria; ma tutto questo per amore, per un amore trasformato, per un desiderio di conoscere la propria natura, per una nuova e diversa forma di follia religiosa. Dalla loro coscienza lucida, essi si gettano nei vertiginosi turbini della pazzia; la loro curiosità spirituale diventa perversità dei sensi; i loro delitti arrivano fino allo stupro e all'omicidio; ma è tipico in tutti l'accresciuto senso di dolore nell'accresciuto senso di piacere: che nell'ultimo abisso della loro pazzia sguazzano i bagliori della coscienza di un fanatico pentimento.

Ma più follemente si addentrano nell'eccesso della sensualità e del pensiero, tanto più vicini sono a se stessi, e quanto più vogliono distruggersi, tanto più vicini sono a riconquistarsi. I loro tristi baccanali non sono che convulsioni, i loro delitti non altro che spasimi dell'autocreazione. La loro autodistruzione non distrugge che l'involucro dell'uomo interiore ed è salvezza propria nel più alto significato. Quanto più si sforzano, quanto più si

piegano e si contorcono, tanto più agevolano inconsapevolmente la nascita; perché solo tra i più tremendi dolori può venire al mondo la creatura nuova. Qualcosa di straordinario, di estraneo deve subentrare, deve liberarli; una qualche potenza deve divenire levatrice nell'ora più difficile, la bontà e l'amore universale debbono assisterli; qualche fatto estremo, qualche delitto che esasperi i loro sensi è necessario per generare la purezza; e qui come nella vita ogni parto è circondato dal più mortale dei pericoli. Le due potenze estreme delle possibilità umane, morte e vita, sono in quell'attimo intimamente concatenate.

Questo dunque è il mito umano di Dostoevskij: l'«io» di ogni singolo individuo, quell'io complicato, torbido, confuso, è fecondato col germe del vero uomo, di quell'uomo primitivo del concetto medievale che è immune dal peccato originale, della creatura elementare, puramente divina. Il portare a termine in noi, nel nostro caduco corpo di esseri «della cultura», questo primitivo uomo eterno, è secondo lui il nostro supremo compito, il più reale dovere terreno. Tutti sono fecondati, poiché la vita non rinnega nessuno; ogni essere umano è stato da lei fecondato con amore in qualche attimo di suprema gioia; ma non tutti producono il frutto. In alcuni infracidisce per un'indolenza psichica e muore avvelenando chi lo porta. Altri muoiono nelle doglie e viene al mondo il solo figlio, l'idea. Kirillov è uno che deve uccidersi per poter rimanere vero, Šatov è uno che viene ucciso perché possa attestare la sua verità.

Ma gli altri, i protagonisti eroici di Dostoevskij, lo starec Zosima, Raskol'nikov, Stepanovič, Rogožin, Dmitrij Karamazov distruggono il loro io sociale, l'oscura crisalide della loro natura interiore, per liberarsi come farfalle dalla forma morta, come esseri alati da vermi striscianti, come cosa elevata da pesantezza greve. I vincoli psichici si spezzano, l'anima, l'anima universale ne sgorga e rifluisce nell'infinito. Ogni personalità, ogni individualità, sono deposte, ecco il perché dell'assoluta somiglianza di tutte queste creature al momento della loro perfezione. Alëša si distingue appena dallo starec, Karamazov da Raskol'nikov, quando col volto inondato di lacrime, dopo aver compiuto il delitto, entrano nella luce della nuova vita. Alla fine di tutti i romanzi dostoevskiani c'è la katharsis della tragedia greca, la grande purificazione; sopra le tempeste che si dileguano, sopra l'atmosfera più limpida splende l'arcana gloria dell'arcobaleno, il massimo simbolo russo della pacificazione.

Solo dopo aver generato l'uomo puro i protagonisti di Dostoevskij entrano nella vera comunità. In Balzac l'eroe trionfa quando ha soggiogato la società, in Dickens quando si è comodamente classificato nello strato sociale, nella vita borghese, nella famiglia, nella professione. La comunità alla quale aspira il protagonista di Dostoevskij non è più di natura sociale, ma religiosa: non cerca compagnia, ma fraternità universale. E questo arrivare alla propria interiorità, e con ciò a una mistica comunità, è la sola gerarchia nell'opera dostoevskiana. Di questa sola, ultima creatura trattano i suoi romanzi: il lato sociale e gli stadi intermedi della società col loro mezzo orgoglio e bieco odio sono superati; l'uomo-io è diventato l'uomo universale; ognuno ha infranto la propria solitudine, il proprio isolamento che non era altro che orgoglio, e con infinità umiltà e ardente amore il suo cuore saluta il fratello, l'uomo puro, in ogni altra creatura. Quest'uomo ultimo, purificato, non conosce più differenze, non ha più idea di rango sociale: nuda come in paradiso, la sua anima è senza vergogna, senza superbia, senza odio e senza disprezzo. Delinquenti e sgualdrine, assassini e santi, principi e ubriaconi si parlano in quell'ultimo e più vero io della loro vita; tutte le sfere si uniscono cuore con cuore, anima con anima. Solo questo conta in Dostoevskij: fino a che punto l'uomo diventi vero e acquisti la vera umanità. In quale maniera arrivi a questa purificazione, a questa vittoria su se stesso non importa. Nessun libertinaggio insozza, nessun delitto corrompe, non c'è altro tribunale davanti a Dio che la coscienza. Ragione e torto, bene e male sono parole che si fondono nel fuoco del pentimento. Colui che ha sincera e buona volontà ha espiato, perché chi è sincero è umile. Chi ha riconosciuto comprende tutto e sa «che le leggi dello spirito umano sono ancora tanto inesplorate e misteriose che per esso non esistono medici profondi né giudici perfetti», sa che o nessuno è colpevole o tutti lo sono; nessuno deve essere il giudice altrui, ognuno solo fratello al fratello. Nel cosmo di Dostoevskij non esistono quindi degli uomini assolutamente abbietti, scellerati, non esiste l'Inferno né l'ultima bolgia come in Dante, dove neppure Cristo sa redimere i condannati. Conosce solo il Purgatorio e sa che l'uomo che sbaglia è quello che nell'anima arde di più ed è più vicino all'uomo vero che non il superbo, il freddo e onesto nel cui petto l'uomo si è irrigidito in una fredda legalità borghese. I suoi veri uomini hanno sofferto e hanno per questo il rispetto della vera sofferenza e insieme l'ultimo segreto della Terra. Chi soffre è già fratello agli altri per compassione e poiché i suoi personaggi guardano solo l'uomo interiore, solo il fratello, non conoscono l'orrore. Hanno l'arcana

facoltà – che una volta definisce tipicamente russa – di non poter odiare a lungo e quindi un'illimitata capacità di comprendere ogni cosa terrena. Litigano ancora spesso, ancora si torturano perché si vergognano del proprio amore, perché credono che la propria umiltà sia una debolezza e non immaginano che è la più terribile forza dell'umanità. Ma la loro voce interna conosce già sempre il vero. Mentre si vilipendono con parole e si inimicano, gli occhi dell'anima si guardano già in beata comprensione, il labbro bacia dolente la bocca sorella. La creatura nuda, eterna, in essi si è riconosciuta e questo mistero della riconciliazione universale nel riconoscimento fraterno, questo canto di Orfeo delle anime, è la musica lirica nell'oscura opera di Dostoevskij.

IL REALISTICO E IL FANTASTICO

Cosa può essere per
me più fantastico della
realtà?

Dostoevskij

In Dostoevskij l'uomo cerca la verità, l'immediata realtà del proprio essere limitato; e la verità, l'immediata essenza dell'universo intero, è quel che cerca l'artista Dostoevskij stesso. È realista e lo è tanto coerentemente (giunge sempre fino all'estremo limite dove le forme si fanno misteriosamente simili al lato opposto, alla loro antitesi) che questa sua realtà appare fantastica ad ogni occhio, abituato alla mediocrità quotidiana. «Io amo il realismo fin dove tocca il fantastico», dice lui stesso, «infatti che cosa può essere per me più fantastico e inatteso, più improbabile della realtà?». In nessun artista sentiamo la verità in modo più convincente che in Dostoevskij: non viene dopo la probabilità, ma sta, per così dire, contro di essa. Sta al di là della comune capacità visiva dell'occhio psicologicamente nudo: come nella goccia d'acqua l'occhio non vede che una limpida unità trasparente mentre il microscopio scopre una pullulante molteplicità, un caos di miriadi di infusori; un mondo là dove altri non vedevano che una singola forma, così l'artista col suo realismo più alto riconosce verità che sembrano paradossali di fronte a quelle manifeste.

Il riconoscere questa verità più alta o più profonda che sta, direi quasi, profondamente celata sotto la pelle delle cose ed è già vicina al cuore di ogni esistenza era la passione di Dostoevskij. Vuole riconoscere l'uomo come unità e insieme come molteplicità, a occhio nudo e attraverso la lente l'ingrandimento, e per questo il suo realismo visionario e sapiente che unisce in sé la forza del microscopio e la potenza illuminata del chiaroveggente è

separato come da una muraglia da quella che i francesi per primi definirono arte realistica e naturalismo. Perché sebbene Dostoevskij nelle sue analisi sia più esatto e vada più lontano di tutti coloro che si chiamarono «naturalisti razionali» (con che intendevano dire che andavano fino al limite delle cose, mentre Dostoevskij sorpassa ogni limite), la sua psicologia appartiene per così dire a un'altra sfera dello spirito creativo. Il naturalismo esatto dell'epoca di Zola viene direttamente dalla scienza. Psicologia sperimentale capovolta, essa è in qualche modo accoppiata a diligenza e sudore, a studio ed esperienza: Flaubert distilla nella storta del suo cervello duemila libri della Biblioteca Nazionale di Parigi per trovare il colore locale della Tentazione o della Salambô; Zola prima di scrivere i suoi romanzi corre per tre mesi come un reporter col suo taccuino alla Borsa, nei magazzini e negli atelier per copiare modelli e raccogliere episodi. Per questi copiatori del mondo la realtà è una sostanza fredda, calcolabile e palese. Vedono ogni cosa con lo sguardo attento, vigile, ponderato del fotografo. Freddi scienziati dell'arte raccolgono, ordinano, mescolano e distillano i singoli elementi della vita e fanno una specie di chimica delle leghe e degli scioglimenti.

Il processo artistico di osservazione di Dostoevskij invece non è separabile dal demoniaco. Se la scienza per quegli altri è arte, la sua è magia nera. Lui non fa chimica sperimentale, ma alchimia della realtà, non astronomia, ma astrologia dell'anima. Non è un freddo indagatore. Da ardente allucinato inabissa lo sguardo nelle profondità della vita come in un angoscioso sogno diabolico. Eppure la sua visione saltuaria è più perfetta che l'osservazione sistematica di questi altri. Non raccoglie, eppure possiede tutto. Non calcola, eppure la sua misura è infallibile. Le sue diagnosi chiaroveggenti afferrano nella febbre dell'allucinazione l'origine misteriosa senza neppur tastare il polso delle cose. C'è qualcosa di una conoscenza veggente nella sua sapienza, qualcosa di magia nella sua arte. Penetra magicamente attraverso la scorza che riveste la vita e succhia le sue dolci linfe rigogliose. Il suo sguardo arriva solo dalla profondità del proprio essere che è vero, onnisciente, arriva al midollo e alla fibra della sua natura demoniaca, eppure vince in veracità e in realismo tutti i realisti. In maniera mistica riconosce tutto con l'occhio della mente. Un segno solo e già, novello Faust, afferra il mondo. Uno sguardo e già si forma un quadro. Non gli occorre disegnare molto, sfacchinarsi nell'opera del dettaglio. Disegna magicamente. Si pensi un po' alle grandi figure di questo realista: Raskol'nikov, Alëša e Fëdor Karamazov, Myškin che noi sentiamo tutti tanto

veri. Dove li descrive? In tre righe forse, ne traccia i lineamenti con una specie di scrittura abbreviata. Dice di loro forse una sola parola caratteristica, descrive il loro volto con quattro o cinque semplici frasi, ecco tutto. L'età, la professione, la sfera sociale, l'abbigliamento, il colore dei capelli, la fisionomia, tutte queste cose apparentemente tanto importanti nella descrizione dei personaggi, sono rese con una brevità stenografica. Eppure, come ci ardono nel sangue queste figure! Si confronti ora con questo magico realismo la descrizione esatta di un naturalista razionale. Zola prima di cominciare un lavoro fa un intero schedario per le sue figure, una regolare requisitoria, un lasciapassare per ogni individuo che varchi la soglia del romanzo (esistono ancora e si possono leggere quegli strani documenti); prende la misura dell'altezza del suo personaggio, annota quanti denti gli mancano, conta i porri sulle sue guance, gli liscia la barba per sentire se sia morbida o ispida, osserva ogni bollicina della pelle, tocca le unghie delle dita, conosce la voce, l'alito dei suoi individui, ne segue la discendenza, l'atavismo, i mali ereditari, cerca il loro conto in banca per conoscerne le entrate. Misura tutto ciò che è umanamente possibile di misurare. Eppure, appena le figure cominciano a muoversi, svanisce l'unità della visione; il mosaico artificiale s'infrange in mille pezzi, rimane qualcosa di psichicamente vago e non di vivente.

Qui sta l'errore di quell'arte: i naturalisti francesi all'inizio del romanzo descrivono minuziosamente i personaggi allo stato di riposo, quasi nel loro sonno psichico; ecco perché i loro ritratti hanno l'inutile fedeltà delle maschere mortuarie. Si vede il morto, il suo volto, non la sua vita. Ma proprio dove finisce quel loro naturalismo, comincia il grande, impressionante naturalismo di Dostoevskij, i cui personaggi acquistano rilievo solo nell'agitazione, nella passione, nello stato di sovreccitazione. Mentre gli altri tentano di rappresentare l'anima attraverso il corpo, lui plasma il corpo attraverso l'anima: solo quando la passione ravviva i lineamenti dei suoi personaggi e quando il loro occhio s'inumidisce di commozione, quando cade la maschera della loro tranquillità borghese e la rigidezza dell'anima, solo allora il suo quadro diventa plastico. Solo quando i suoi personaggi ardono, Dostoevskij, il visionario, si mette all'opera per formarli.

Sono intenzionali, dunque, e non fortuiti i contorni da principio un po' oscuri e vaghi della prima descrizione in Dostoevskij. Nei suoi romanzi si entra come in una stanza buia. Non si vedono che ombre, non si odono che voci confuse senza poter ben discernere da chi partono. Solo a poco a poco la

vista si abitua e si acuisce; come nelle tele di Rembrandt, così qui il sottile fluido psichico comincia a filtrare nell'uomo da una profonda oscurità; solamente raggiungendo la passione i suoi personaggi entrano nella luce. In Dostoevskij, l'uomo deve sempre ardere per diventar visibile, i suoi nervi devono essere tesi fino a lacerarsi per diventar sonori: «Soltanto attorno a un'anima si forma in lui il corpo, attorno a una passione si forma la figura». Quando i suoi personaggi sono infiammati, quando comincia il loro singolare stato febbrile – tutte le creature di Dostoevskij sono infatti in stato febbrile – comincia il suo realismo demoniaco, la magica caccia ai particolari; solo allora va in cerca del più piccolo moto, del più tenue sorriso, penetra nelle tane tortuose dei più confusi sentimenti, segue tutte le orme dei loro pensieri fin nel fantastico regno dell'inconsapevole. Ogni movimento si delinea plasticamente, ogni pensiero si fa cristallino e quanto più le anime irrequiete si compenetrano nel drammatico, tanto più ardono interiormente e tanto più trasparente diventa il loro essere. Proprio gli stati difficili da definire, i più sovrannaturali, quelli patologici, quelli ipnotici, quelli estatici, quelli epilettici sono quelli che hanno in Dostoevskij l'esattezza di una diagnosi clinica, il contorno nitido di una figura geometrica.

Nessuna sfumatura per quanto sottile riesce allora confusa o vaga, nessuna vibrazione per quanto leggera sfugge allora ai suoi sensi ipersensibili: proprio là dove gli altri artisti si arrestano, distogliendo lo sguardo quasi abbagliati dalla luce sovrannaturale, il realismo di Dostoevskij si fa più incisivo, più evidente. E questi momenti in cui l'uomo tocca l'estremo limite delle proprie possibilità, dove la sapienza diventa quasi follia e la passione delitto, questi momenti formano anche le più indimenticabili visioni nella sua opera. Se rievochiamo in noi la figura di Raskol'nikov, non lo vedremo ventitreenne studente di Legge passeggiare tranquillamente per la strada o per le stanze, con queste o quelle qualità fisiche, ma in noi si desterà la drammatica visione della sua passione traviata quando con mani tremanti e col sudore freddo sulla fronte, quasi a occhi chiusi, sale le scale della casa in cui ha ucciso, e in misteriosa trance, per godere un'altra volta sensualmente le sue torture, tira di nuovo il campanello di latta alla porta della vittima. Vediamo Dmitrij Karamazov nel purgatorio dell'interrogatorio, furente di collera e di passione, fracassare il tavolo con pugni rabbiosi. In Dostoevskij vediamo l'uomo delinearsi plasticamente solo allo stato di suprema agitazione, al limite estremo del suo sentimento. Come Leonardo nelle sue grandiose caricature rende il lato grottesco del corpo, l'anomalia fisica là

dove questa sorpassa la forma comune, così Dostoevskij afferra l'anima umana nel momento dell'esaltazione, quasi negli attimi in cui l'uomo si sporge sull'orlo estremo delle proprie possibilità. Lo stato medio, e così ogni accordo, ogni armonia, gli è odioso: solo lo straordinario, l'invisibile, il demoniaco incitano la sua passione artistica al supremo realismo. È il sommo scultore del noncomune, il più grande anatomista dell'anima irritabile e malata che l'arte abbia mai conosciuto.

Ora, lo strumento misterioso col quale Dostoevskij penetra in questa profondità delle sue creature è la parola. Goethe descrive tutto attraverso lo sguardo; Wagner ha trovato la più felice definizione per questa differenza: Goethe è visivo, Dostoevskij è uditivo. Dostoevskij deve prima sentir parlare i suoi personaggi, deve farli parlare perché noi possiamo vederli; con molta chiarezza si esprime Merežkovskij nella sua geniale analisi dei due epici russi, dicendo: in Tolstoj udiamo perché vediamo, in Dostoevskij vediamo perché udiamo. I suoi personaggi sono ombre finché non parlano, solo la parola è la rugiada che feconda la loro anima: nel discorso aprono il loro intimo come fiori fantastici, mostrano i loro colori, il polline della loro fertilità. Nella discussione si riscaldano, si svegliano dal loro sonno psichico ed è solo all'uomo sveglio, all'uomo appassionato, che si rivolge la passione artistica di Dostoevskij. Trae loro la parola dall'anima per poi afferrare l'anima stessa. La demoniaca perspicacia psicologica del particolare in Dostoevskij, in ultima analisi, non è altro che un'inaudita acutezza acustica. La letteratura mondiale non conosce strutture plastiche più perfette delle espressioni dei personaggi dostoevskiani. La passione delle parole è simbolica, la formazione del linguaggio è caratteristica, nulla è casuale; ogni sillaba staccata, ogni tono saltato rispondono a una necessità. Ogni pausa, ogni ripetizione, ogni riprender fiato, ogni balbettamento sono importanti perché sempre sotto la parola pronunciata si sente vibrare, repressa, un'altra cosa: nel discorso erompe tutta la segreta agitazione dell'anima, poiché non si sa soltanto quello che ogni singolo individuo dice e vuol dire, ma anche quel che non dice. E questo geniale realismo dell'udire psichicamente penetra intero nei più segreti stati della parola, nella paludosa stagnante pianura dei discorsi strambi degli ubriachi, nell'alata estasi ansante dell'attacco epilettico, nella rete del groviglio menzognero. Dal discorso concitato sorge l'anima; dall'anima si cristallizza a poco a poco il corpo. Senza che ce se ne renda conto, dalla parola, nell'atmosfera narcotizzata del discorso, comincia a formarsi, plastica, la figura di colui che parla. Ciò che gli altri ottengono con

un paziente lavoro di mosaico, col colore, col disegno e con la limitazione, in Dostoevskij invece balza come una visione della parola. Ci rappresentiamo i suoi personaggi come veggenti appena li udiamo parlare. Dostoevskij può risparmiarsi di disegnarli graficamente perché noi stessi nell'ipnosi del discorso diventiamo dei visionari. Faccio un esempio: nell'Idiota il vecchio generale, il bugiardo patologico, cammina accanto al principe Myškin narrandogli dei ricordi. Comincia a mentire, si addentra sempre più nella menzogna finché vi s'ingolfa completamente. Parla, parla, parla. Per pagine e pagine scorre la sua bugia.

Ora, non c'è una riga in cui Dostoevskij abbia descritto il suo portamento, ma nella sua parola, nel suo modo di inciampare e di fermarsi, nella sua fretta nervosa, io lo sento camminare accanto a Myškin, sento come si è imbrogliato, come lo guarda incerto, di sottecchi per capire se dubiti di lui; vedo come si ferma sperando che il principe lo interrompa, vedo come il sudore gli stilla sulla fronte, come il suo viso, prima entusiasmato, si contrae per la paura, vedo come si rannicchia in se stesso, come un cane che teme le legnate; e vedo il principe che sente e reprime dentro di sé tutti gli sforzi del bugiardo. Dov'è descritto tutto ciò in Dostoevskij? In nessun punto, non in una sola riga; eppure vedo con appassionante evidenza ogni ruga nel suo viso. È lì da qualche parte il segreto del visionario, nel discorso, nel tono, nella posizione delle sillabe; e tanto è magica quest'arte di narrare che persino nelle versioni in lingua straniera inevitabilmente più pesanti, vibra ancora tutta l'anima dei suoi personaggi. Tutto il carattere dell'individuo sta, in Dostoevskij, nel ritmo del suo discorso. Tante volte il geniale intuito di Dostoevskij riesce a renderlo in un piccolissimo particolare, in una sillaba quasi. Quando Fëdor Karamazov scrive sulla busta della lettera a Grušenka, accanto al di lei nome, «Piccolo pulcino mio!», vediamo il volto del senile libertino, i suoi denti guasti a traverso i quali la saliva cola sulle labbra pendenti. E quando nelle Memorie da una casa morta l'ufficiale sadico durante la bastonatura grida «le-gnà-te, legnà-te», in quelle brevissime separazioni sta tutto il suo carattere, una figura che brucia, un avido ansare, degli occhi sfavillanti, un viso acceso, l'ansimare del piacere perverso. Questi piccoli particolari realistici che ci penetrano nel sentimento come aghi e ci trascinano irresistibilmente nelle vicende altrui, sono il mezzo artistico più eletto di Dostoevskij e allo stesso tempo il massimo trionfo del realismo intuitivo sul naturalismo programmatico. Dostoevskij non spreca questi particolari, ne mette uno dove altri ne adopererebbero cento, se li risparmia

con una raffinatezza voluttuosa, questi piccoli particolari crudeli dell'ultima verità, sorprendendoci con essi al momento supremo dell'estasi quando meno ce li aspettiamo. Versa con mano inesorabile la goccia di fiele terreno nel calice dell'estasi perché per lui essere veri e sinceri significa essere antiromantici e antisentimentali. Dostoevskij – non bisogna dimenticarlo nemmeno per un momento – non è solo il prigioniero della propria antitesi, ma anche il suo predicatore. È la sua passione di accoppiare anche nell'arte i due estremi della vita, la verità più cruda, più nuda, più fredda e più lurida con i sogni più nobili e più sublimi. Vuole che in ogni cosa terrena noi sentiamo il lato divino, nel realistico il fantastico, nel sublime il comune, nel puro spirito l'amaro sale della terra e tutto questo sempre contemporaneamente. Vuole che noi godiamo in maniera duplice, come duplice è il suo stesso modo di sentire; anche in ciò lui non vuole armonia, non vuole accordo. Sempre, in tutti i suoi libri, ricorrono queste stridenti discordanze quando, con un dettaglio satanico, rompe i momenti più sublimi e ghignando oppone qualche banalità alla cosa più sacra della vita. Ricorderò soltanto la tragedia dell'Idiota per rendere evidente un momento di simile contrasto: Rogožin ha ucciso Nastas'ja Filippovna e va in cerca di Myškin, il fratello. Lo trova per strada, lo tocca con la mano. Non occorre che si parlino, per un terribile presentimento sanno già tutto. Traversano la via ed entrano nella casa dove giace l'uccisa: uno straordinario presentimento di grandezza e di solennità ci pervade, e risuona in noi. I due, nemici di tutta la vita, fratelli nel sentimento, entrano nella camera dell'uccisa. Nastas'ja Filippovna giace morta. Presentiamo che ora quei due uomini si diranno la parola suprema stando di fronte l'uno all'altro vicini al cadavere della donna che li allontanava. E poi viene il discorso, e tutti i cieli sono infranti dal nudo, dal brutale realismo impressionante e materiale, diabolicamente spirituale. La prima e unica cosa di cui parlano è se il cadavere puzzerà. E Rogožin narra con tagliente precisione di aver comprato della «buona tela cerata americana» e di avervi versato sopra «quattro boccettine di un liquido disinfettante».

Questi sono i particolari che io, in Dostoevskij, chiamo sadici, satanici, perché qui il realismo è più che un semplice espediente della tecnica, è una vendetta metafisica, lo scoppio di una segreta voluttà, di una violenta ironica delusione. «Quattro boccettine!», la cifra matematica, «tela cerata americana?», l'orrenda precisione del particolare, queste sono volute distruzioni dell'armonia psichica, crudeli rivolte contro l'unità del sentimento. Qui la lealtà, andando al di là di se stessa, diventa eccesso, vizio

e tortura, queste terribili cadute dai cieli del sentimento nelle sudice petraie della realtà renderebbero Dostoevskij insopportabile se non avesse la stessa potenza di contrasto anche nell'opposto, se cioè in lui non sorgesse, ugualmente dai più luridi angoli della realtà, la più grande estasi psichica. Si pensi solo al mondo di Dostoevskij. Preso unicamente dal punto di vista sociale, è una tana di vermi, vicino alle fogne della vita, sempre nelle più squallide sfere della povertà e della miseria. Con voluta consapevolezza (è l'antiromantico come è l'antisentimentale) pone il suo scenario in mezzo alla banalità. Sudice bettole che puzzano di birra e di acquavite, stanze strette e buie che sembrano tombe, divise da sole pareti di legno, mai saloni, alberghi, palazzi, uffici. Così pure i suoi personaggi sono appositamente «poco interessanti» in apparenza: donne tisiche, laceri studenti, fannulloni, dissipatori e mai personaggi di qualche importanza sociale. Ma proprio in questa triste banalità pone le più grandi tragedie del tempo. Dallo squallore si alza fantasticamente la grandezza. Nulla riesce di effetto più diabolico in lui che questo contrasto della sobrietà esteriore con l'ebbrezza dell'anima della povertà dell'ambiente, con la prodigalità del cuore. Nelle bettole gente ubriaca annuncia il ritorno del Terzo Regno; il suo santo Alëša narra la più profonda leggenda mentre una sgualdrina sta seduta sulle sue ginocchia; nei bordelli e nelle bische si svolgono gli apostolati della bontà e dell'annunciazione, e la più grandiosa scena di Delitto e castigo, nella quale l'omicida si getta per terra e s'inchina davanti alle sofferenze dell'umanità intera, ha luogo in un cantuccio della camera di una prostituta, presso il sarto balbuziente Kapernaumov.

Simile a un'ininterrotta corrente alternata, calda o fredda, fredda o calda, mai tiepida però, nel vero senso dell'Apocalisse, la sua passione dà sangue alla vita. In una frenesia di contrasti il poeta pone sempre l'eccelso di fronte al banale, fa passare i sentimenti eccitati di inquietudine in inquietudine. Difatti non ci si riposa un momento leggendo i romanzi di Dostoevskij, non si entra mai nel dolce ritmo musicale della lettura, non si respira mai tranquillamente; si sussulta sempre spaventati, come sotto qualche scossa elettrica, più ardenti, più inquieti, più ansiosi di pagina in pagina. Fin quando stiamo sotto l'influsso della sua potenza poetica assomigliamo a lui. Così come dentro sé, come nelle sue creature, Dostoevskij l'eterno dualista, l'uomo sulla croce della discordia, spezza anche nel lettore l'unità del sentimento.

Questa è sempre la caratteristica della sua narrazione, ed equivarrebbe a

diminuirla il volerla definire col termine artigiano di «tecnica», perché quest'arte nasce dalla stessa personalità di Dostoevskij, dal cocente perenne dualismo del suo sentimento. Il suo mondo è nello stesso tempo verità manifesta e mistero, conoscenza chiaroveggente della realtà e insieme sapienza e magia. La cosa più inconcepibile sembra comprensibile, la più comprensibile, inconcepibile: sebbene i problemi si sporgono già al di là dell'estremo limite delle possibilità, pure non precipitano mai nell'informe. Con inaudita forza i particolari visionario-reali inchiodano le sue figure alla realtà terrena, non ce n'è mai una che scivoli nell'indeterminato. Dostoevskij vede come un visionario fin nell'ultimo intreccio delle proprie fibre la natura di colui che descrive; la insegue fin nelle profondità dei suoi sogni, ne condivide la passione, ne gusta l'ebbrezza, nulla si perde in lui, non un atomo della sostanza dell'anima, non un solo pensiero. Maglia dopo maglia forgia la catena psicologica attorno ai prigionieri della sua arte. Non esistono in lui errori psicologici o intrichi che il suo intelletto visionario e la sua logica chiaroveggente non penetrino. Mai uno sbaglio, mai una mancanza verso la verità interiore. Quali incalcolabili, indistruttibili monumenti artistici dello spirito e della visione! Il duello dialettico tra Porfirij Petrovič e Raskol'nikov, la struttura del delitto, il labirinto logico dei Karamazov, sono architetture spirituali senza pari, infallibili come la matematica eppure inebrianti come la musica. Esse uniscono le più alte facoltà dello spirito alle facoltà visionarie dell'anima formando una nuova e più profonda verità di quanto l'umanità non avesse fino allora conosciuto.

Eppure, bisogna rispondere alla domanda: perché nonostante una simile demoniaca perfezione della verità l'opera dostoevskiana, quest'opera più terrena di tutte, non ci sembra terrena, ci dà, è vero, l'impressione di un mondo, ma non del nostro mondo, di un mondo vicino o sopra il nostro? Perché pur sentendoci parte di questo mondo col più profondo sentimento ne rimaniamo in qualche modo stupiti? Perché in tutti i suoi romanzi c'è come una luce artificiale e lo spazio è come di allucinazione e di sogno? Perché sentiamo noi questo straordinario realista più quale sonnambulo che quale narratore della realtà? Perché malgrado tutto il fuoco e l'atmosfera surriscaldata non c'è un fecondo calore solare, ma un'aurora boreale quasi dolorosa, sanguigna e abbacinante? Perché questa rappresentazione della vita, la più vera che sia mai stata fatta, non la sentiamo proprio come la vita stessa, come la nostra vita?

Tento di rispondere. Nessun termine di confronto è troppo grande per

l’opera di Dostoevskij, che può essere confrontata con ciò che vi è di eterno e di eccelso nella letteratura mondiale. Per me la tragedia dei Karamazov non è inferiore alle vicende di Oreste, all’epica di Omero, alla linea sublime dell’opera di Goethe. Anzi, queste opere sono tutte più semplici, più piane, meno ricche di conoscenze, meno gravide di avvenire di quelle di Dostoevskij. Sono però in qualche modo più blande e più gentili per l’anima, danno un senso di liberazione del sentimento, mentre Dostoevskij non dà che la conoscenza. Io credo che quella liberazione, quel senso di riposo, lo debbano al fatto di non essere tanto umane, tanto esclusivamente umane. Hanno attorno a sé una cornice sacra di cielo radioso, di mondo, un alito di prati e campi, un lembo di firmamento dove il sentimento spaurito si rifugia e si riposa. In Omero, in mezzo alle battaglie, alla più sanguinosa mischia degli uomini, c’è qualche rigo di descrizione e si respira la salsedine del mare; l’argentina luce della Grecia brilla sopra la carneficina; il sentimento nostro lieto riconosce che la tonante battaglia degli uomini non è che una piccola meschina illusione di fronte all’eternità delle cose. E si respira, ci si sente liberati dalla torbida umanità. Anche Faust ha la sua domenica di Pasqua, getta via il proprio tormento nella natura selvaggia, lancia il suo giubilo nella primavera del mondo. In tutte queste opere la natura ci libera dal mondo degli uomini. A Dostoevskij invece manca il paesaggio, manca il riposo. Il suo cosmo non è il mondo, ma solo l’uomo. È sordo per la musica, cieco per la pittura, insensibile al paesaggio: paga la sua infinita, la sua incomparabile conoscenza degli uomini con una straordinaria indifferenza per la natura e per l’arte. E ogni cosa che sia solamente umana ha un velo di insufficienza. Il suo Dio vive unicamente nell’anima, non nelle cose; gli manca quel prezioso granello di panteismo che rende tanto benefiche, tanto liberatrici le opere tedesche e quelle elleniche. Le opere di Dostoevskij si svolgono tutte in stanze mal arieggiate, in strade grigie di fumo, in bettole torbide, c’è sempre una greve aria umana, troppo umana che non viene agitata e purificata dal vento dei cieli e dall’imperversare delle stagioni. Si cerchi un po’ di ricordare in quale stagione, in quale paesaggio si svolgono le sue grandi opere: Delitto e castigo, L’idiota, I fratelli Karamazov, L’adolescente. È in estate, in primavera o in autunno? Forse è detto, ma noi non lo sentiamo. Non lo sentiamo né col respiro, né col gusto, né col tatto, noi non lo viviamo. Si svolgono solo tutti in qualche punto buio del cuore, illuminato a tratti dai lampi della comprensione, nello spazio vuoto d’aria del cervello, senza stelle né fiori, senza tranquillità né silenzio. Il fumo di grandi città offusca il cielo

della loro anima. Manca loro il riposo dall'umanità, quella benefica rilassatezza dei nervi, la migliore per l'uomo quando distoglie lo sguardo da se stesso è dalle proprie pene per posarlo sull'insensibile e impassibile universo. In ciò sta il nebuloso dei suoi libri: i suoi personaggi si staccano come su un muro grigio di miseria e di buio; non stanno liberi e chiari in un mondo reale, ma solo nello spazio infinito del sentimento. La sua sfera è il mondo dell'anima, non la natura, il suo mondo è solo l'umanità.

Ma anche la sua stessa umanità, per quanto ogni singolo individuo sia meravigliosamente vero e il suo organismo logico assolutamente impeccabile, è in certo senso irreale nel suo insieme: qualcosa dei personaggi dei sogni circonda le sue figure e il loro passo si muove nel vuoto come quello delle ombre. Con ciò non sia detto che sono poco veri, al contrario, sono «superveri»: la psicologia di Dostoevskij è impeccabile, i suoi individui però non sono visti né sentiti plasticamente, ma in maniera sublimata, son fatti di sola anima e non di materia. I personaggi di Dostoevskij noi li conosciamo solo quale sentimento mutabile e mutato, esseri di nervi e di anima, per cui dimentichiamo quasi che il sangue scorre attraverso la loro carne. Non li si tocca mai, per così dire, con la mano. Nelle ventimila pagine della sua opera non è mai detto che uno dei suoi personaggi segga, che mangi, che beva; non fanno che sentire, parlare o lottare. Non dormono (a meno che non sognino, veggenti), non riposano, sono sempre febbrili, pensano sempre. Non sono piante, non sono animali, non vegetano, non dormono, sono sempre in moto, agitati, tesi, e sempre svegli. Svegli e «supersvegli», sempre al superlativo di se stessi. Hanno l'ipermetropia psichica di Dostoevskij, sono tutti chiaroveggenti, tutti soggetti a telepatia, tutti allucinati, tutti visionari e fin nelle ultime profondità della loro natura tutti saturi di scienza psicologica. Nella vita comune, nella vita banale, ricordiamocene bene, quasi tutti gli uomini stanno in conflitto fra di loro e col destino perché non si comprendono, perché non hanno un cervello terreno. Shakespeare, l'altro grande psicologo dell'umanità, costruisce la metà delle sue tragedie su questa ignoranza innata, su questo fondamento di buio che sta tra uomo e uomo come una fatalità, come un incentivo all'urto. Lear diffida di sua figlia perché non immagina la sua generosità, la grandezza dell'amore che in lei si cela sotto il suo pudore; Otello invece si prende Jago per confidente; Cesare ama Bruto, il proprio assassino; sono tutti soggetti alla vera natura del mondo terreno, all'inganno. In Shakespeare l'equivoco, l'umana insufficienza, diventa, come nella vita reale, una forza tragica

generativa, diventa la fonte di tutti i conflitti. Le creature di Dostoevskij però, questi superscienti, ignorano l'equivoco. Essi si conoscono profeticamente l'un l'altro, si comprendono illimitatamente fin nelle loro ultime profondità; l'uno toglie all'altro la parola dalla bocca prima che sia pronunciata e il pensiero dalla mente quando è ancora allo stato di concezione. Si fiutano e s'intuiscono l'un l'altro; si conoscono tutti sin dal principio, non sono mai sorpresi, mai stupiti; l'anima di ciascuno afferma in misterioso presentimento il pensiero dell'altro. L'incosciente, il subcosciente è troppo sviluppato in essi, sono tutti profeti e visionari, sovraccaricati da Dostoevskij con la sua propria mistica penetrazione dell'essere e del sapere. Sceglierò un esempio per essere più chiaro: Nastas'ja Filippovna viene uccisa da Rogožin. Lei lo sa dal primo giorno che lo vede; sa in ogni ora in cui gli appartiene che la ucciderà, lo fugge sapendolo e ritorna da lui perché vuole il proprio destino. Già mesi prima conosce persino il coltello che le squarcerà il petto. E Rogožin lo sa, anche lui conosce il coltello e così pure Myškin, Le sue labbra tremano vedendo Rogožin giocare col coltello, per caso, durante la conversazione. Così pure nell'omicidio di Fëdor Karamazov le cose umanamente impossibili a sapersi sono note a tutti. Lo starec cade in ginocchio perché presagisce il delitto e persino il beffardo Rakitin sa interpretare quei segni. Alëša bacia la spalla del padre prendendo commiato, anche lui sente che non lo vedrà più. Ivan parte per č emač nia per non essere testimone del delitto. Quel sudicione di Smerdjakov glielo predice sorridendo. Tutti, tutti lo sanno e sanno il luogo, il giorno e l'ora con un'inverosimile esattezza di conoscenza profetica. Tutti sono profeti, tutti conoscono tutto, comprendono tutto.

Qui di nuovo nella psicologia si ritrova quella duplice forma di verità per l'artista. Sebbene Dostoevskij conosca l'uomo più profondamente di chiunque altro prima di lui, Shakespeare lo supera come conoscitore dell'umanità. Ha riconosciuto la varietà dell'esistenza, ha posto la cosa comune e indifferente accanto a quella grandiosa, mentre invece Dostoevskij accresce ogni singolo individuo all'infinito. Shakespeare ha riconosciuto il mondo nella carne, Dostoevskij nello spirito. Il suo mondo è forse la più perfetta allucinazione del mondo, un profondo e profetico sogno dell'anima, un sogno che sorpassa la stessa realtà: ma è realismo che sorpassando se stesso entra nel fantastico. Il superrealista Dostoevskij, colui che trasgredisce tutti i limiti, non ha descritto la realtà: l'ha accresciuta al di là di se stessa.

Interiormente dunque, solo nell'anima, la vita si trasforma qui in arte,

solo nell’anima nascono i conflitti, solo nell’anima vengono risolti. Questa maniera d’arte, la più profonda e più umana di tutte, non ha precedenti nella letteratura né in Russia, né in altri paesi del mondo. Quest’opera ha solo fratelli lontani: lo spasimo, la miseria, l’eccesso di tortura negli uomini che si contorcono nella morsa del destino prepotente ci ricordano a volte i tragici greci; a volte la mistica, marmorea, indelebile tristezza dell’anima ci fa pensare a Michelangelo. Ma il vero fratello di Dostoevskij nei tempi è Rembrandt. Entrambi vengono da una vita di fatica, di privazioni, di disprezzo, relegati da ogni bene terreno, sferzati dai carnefici del denaro, cacciati giù nelle più nere profondità dell’esistenza umana. Entrambi conoscono il senso creativo dei contrasti, l’eterna lotta fra ombra e luce e sanno che non c’è bellezza maggiore di quella sacra dell’anima che è tratta dalla nudità dell’essere. Come Dostoevskij per i suoi santi prende a modelli contadini russi, delinquenti e giocatori, così Rembrandt cerca i suoi soggetti per le figure bibliche nei bassifondi dei porti; tutti e due trovano nelle infime forme della vita qualche misteriosa bellezza nuova, tutti e due trovano il loro Cristo nella feccia della popolazione. Tutti e due conoscono l’eterno gioco delle potenze terrene, luce e ombra che con eguale padronanza comandano nel corpo e nell’anima; e in tutti e due tutta la luce è presa dall’ultima oscurità della vita. Più si guardano le tele di Rembrandt, più ci si addentra nei libri di Dostoevskij, più si vede scaturire l’ultimo segreto delle forme materiali e spirituali: la più profonda umanità. E dove l’anima crede di non scorgere altro che contorni vaghi, che torbida realtà, guardando più profondamente riconosce, con grande gioia, la vera luce: il sacro splendore che, come corona di martiri, sta sulle ultime cose della vita.

ARCHITETTURA E PASSIONE

Que celui aime peu,
qui aime à la mesure.
La Boétie

«Tu giungi in ogni cosa fino alla passione». La frase di Nastas'ja Filippovna tocca tutti i personaggi di Dostoevskij e tocca specialmente e profondamente Dostoevskij stesso. Solo con passione quest'essere poderoso può andare incontro ai fenomeni della vita e quindi nel modo più appassionato al suo più appassionato amore: l'arte. Naturalmente il processo creativo e il lavoro artistico in lui non sono compassati, edificati con ordine, architettati e calcolati freddamente. Dostoevskij scrive nella febbre, come nella febbre pensa e nella febbre vive. Sotto la mano che fa scorrere le parole sulla carta in piccole file di perle (ha la scrittura rapida e i caratteri nervosi dei temperamenti ardenti) il polso martella con rapidità raddoppiata, i suoi nervi sussultano spasmodicamente. Creare è per lui estasi, tortura, rapinante e annientamento, voluttà acuita fino al dolore, dolore acuito fino alla voluttà, l'eterno spasimo, la sempre ripetuta eruzione vulcanica della sua natura strapotente. «Piangendo» il ventitreenne scrive la sua prima opera, Povera gente, e da allora ogni lavoro è una crisi, una malattia. «Lavoro nervosamente, fra patimenti e preoccupazioni. Quando lavoro intensamente sono anche fisicamente malato». E davvero, l'epilessia, il suo male mistico, col suo ritmo febbrile, con le sue oscure e sorde crisi, penetra fin nelle più sottili vibrazioni della sua opera. Sempre, però, Dostoevskij crea con l'interezza della sua natura, in un furore isterico. Anche le sue opere minori, persino quelle in apparenza insignificanti, come gli articoli giornalisti, son colati e fusi nella fucina ardente della sua passione. Non crea mai con una parte distaccata e libera della propria forza creativa, con una semplice facilità tecnica, no, lui mette sempre tutta la sua eccitabilità fisica nell'azione,

soffrendo con le sue creature fin nell'ultima fibra del suo animo. Tutte le sue opere sono nate quasi in una esplosione, come sotto l'azione di furibondi cataclismi, di immense pressioni atmosferiche. Dostoevskij non sa creare senza partecipare interiormente alla sua creazione; anche a lui si addice la famosa frase su Stendhal: «Lorsqu'il n'avait pas d'émotion, il était sans esprit». Dostoevskij senza passione non era poeta.

Ma nell'arte un elemento che era creativo, può diventare distruttivo: genera solo il caos delle forze da cui poi lo spirito sereno trarrà le forme eterne. Ogni arte richiede l'irrequietudine quale stimolo alla creazione, ma non di meno è necessaria la calma e la ponderazione per finire l'opera. Ora lo spirito poderoso di Dostoevskij che, adamantino, penetra la realtà, conosce bene la marmorea, la bronzea serenità che alita attorno alla grande opera d'arte; lui ama, lui adora la grande architettura, crea meravigliosi progetti, grandiosi ordinamenti del quadro mondiale; ma sempre di nuovo il sentimento passionale invade e seppellisce le fondamenta. Il conflitto, l'eterno conflitto tra cuore e spirito si fa sentire anche nell'opera e si chiama contrasto fra architettura e passione. Invano Dostoevskij tenta come artista di creare oggettivamente, di rimanere al di fuori, di raccontare solamente e di plasmare, di essere il narratore epico, il relatore degli avvenimenti, l'analizzatore dei sentimenti. Irresistibilmente la sua passione lo trascina nella sofferenza e nel compatimento, lo attira sempre di nuovo nel suo proprio mondo. C'è sempre qualcosa del caos primitivo nelle opere di Dostoevskij, persino in quelle compiute; non è mai raggiunta l'armonia («Odio l'armonia», così grida Ivan Karamazov, colui che tradisce i suoi più intimi pensieri). Anche qui non c'è pace, non c'è accordo tra forma e volontà, ma, eterno dualismo della sua natura che compenetra tutte le forme dalla scorza fredda al nocciolo ardente, c'è una perpetua lotta tra esterno e interno. L'eterno dualismo della sua natura si chiama nell'opera epica lotta fra architettura e passione.

Dostoevskij nei suoi romanzi non raggiunge mai ciò che si chiama tecnicamente «la narrazione epica», quel gran segreto di racchiudere qualche avvenimento movimentato in una tranquilla esposizione, cosa che da Omero a Gottfried Keller e Tolstoj si è trasmessa di maestro in maestro attraverso un'infinita serie di antenati. Appassionatamente, solo con agitazione possiamo goderne. Non troviamo mai nei suoi libri quella dolce, ritmica sensazione di calma riposante, non ci sentiamo mai tranquilli e fuori degli avvenimenti, quasi ad essere su una sponda sicura a guardare lo spettacolo di

furore e di tumulto di un mare in tempesta. Ci sentiamo sempre dentro le sue vicende, implicati nella sua tragedia. Come una malattia proviamo nel nostro sangue la crisi dei suoi personaggi, come un'infiammazione ci bruciano i loro problemi nel sentimento eccitato. Con tutti i nostri sensi ci tuffa nella sua atmosfera di fuoco, ci spinge sull'orlo dell'abisso dell'anima dove ci fermiamo ansimanti, presi da vertigine, col fiato sospeso. E solo quando i nostri polsi battono all'unisono con i suoi, solo quando noi stessi siamo in preda alla passione demoniaca, la sua opera ci appartiene interamente, noi apparteniamo interamente ad essa. Per comprendere la sua epica, Dostoevskij vuole individui che vibrino intensamente così come li sceglie per i suoi eroi. I lettori delle biblioteche circolanti, i comodi flaneurs della lettura, debbono rinunciare a lui e lui ad essi. Solo l'individuo ardente, infiammato dalla passione, acceso nell'anima, sa scendere nella sua vera sfera.

Non si può negare né abbellire il fatto che i rapporti fra Dostoevskij e il suo lettore non sono né amichevoli né pacifici, ma sono di discordia, di una discordia piena di pericolosi, crudeli, voluttuosi istinti. Sono rapporti passionali come fra uomo e donna, non relazioni amichevoli di fiducia come negli altri poeti. Dickens o Gottfried Keller, i suoi contemporanei, conducono il lettore nel loro mondo mediante una dolce persuasione, mediante lusinghe melodiose, lo conquistano narrandogli il fatto gentilmente; stimolano la sua sola curiosità, la sua fantasia, e non, come Dostoevskij, tutto il suo cuore in tumulto. Appassionato, ci vuole interamente, non si accontenta della nostra curiosità, del nostro interesse, vuole tutta la nostra anima e anche il nostro corpo. Comincia col caricare di elettricità l'atmosfera interna, con l'acuire raffinatamente la nostra eccitabilità. Comincia in noi una specie di ipnosi, un trapasso della nostra volontà passionale: simile al sordo mormorio dell'incantatore, a lungo e in modo insensibile, ci fascia i sensi con larghi discorsi, stimola il nostro interesse con segreti e allusioni. Non permette che, ci facciamo conquistare troppo presto, prolunga con voluttuoso intendimento il martirio della preparazione. Comincia già a bollire dentro di noi l'inquietudine, ma sempre daccapo, profilando nuove figure, prospettando nuovi quadri, egli tarda a renderci partecipi del fatto. Erotico sapiente e voluttuoso, trattiene con un'energia diabolica la sua e la nostra dedizione e accresce così all'infinito la pressione interna, l'eccitazione atmosferica. Sentiamo sospese sopra di noi delle nubi fatali di tempesta (quanto ci vuole in Raskol'nikov finché sappiamo che tutti quegli insensati stati psichici sono dei preparativi al suo omicidio, eppure quanto tempo prima non abbiamo nei

nervi la sensazione di qualcosa di terribile!), nel cielo dell'anima passano i lampi di un orrido presentimento. Ma la voluttà sensuale di Dostoevskij s'inebria nella raffinatezza del prolungamento e punge la sensibilità con piccoli accenni simili a colpi di spillo. Con un rallentamento satanico mette davanti alle grandi scene pagine e pagine piene di una noia mistica e demoniaca, fino a generare nell'individuo sensitivo (altri non potrebbero sentirle queste cose) una febbre spirituale, una sofferenza fisica. Questo fanatico del contrasto porta anche il piacere dell'attesa fino a un grado di dolore, e solo quando il sentimento ribolle nel crogiolo surriscaldato del nostro petto e le pareti stanno per schiantarsi ci dà un colpo al cuore e solo allora scocca uno di quegli attimi sublimi in cui cade un lampo di sollievo dal cielo della sua opera nella profondità dei nostri cuori. Solo quando la tensione è divenuta insopportabile Dostoevskij spezza il segreto epico e scioglie il sentimento troppo teso in una molle, fluente sensazione umida di lacrime.

Nemico, voluttuoso, raffinatamente passionale è l'agguato che Dostoevskij tende al suo lettore. Non lo vince in aperta lotta, ma, come un assassino che giri per ore e ore attorno alla propria vittima, gli trapassa improvvisamente il cuore con un attimo pungente. È tanto appassionato lui stesso nella propria agitazione, che si è titubanti se poterlo definire un narratore epico. La sua tecnica è esplosiva: non scava la via, nella sua opera, a poco a poco, come un manovale, ma dal di dentro, con una forza raccolta e concentrata squarcia il mondo e l'animo. I suoi preparativi sono sotterranei, quasi fossero una congiura, una fulminea sorpresa per il lettore. Che sebbene si abbia l'impressione di andare incontro a una catastrofe, non si sa mai in quale personaggio affonderà il pozzo delle sue miniere, da che lato, in quale ora succederà la tremenda esplosione. Da ognuno dei suoi individui parte una galleria che conduce nel centro dell'avvenimento; ciascuno è carico dell'esplosivo della passione. Chi, però, sarà colui che accenderà la miccia (ad esempio chi dei tanti che sono tutti avvelenati dal pensiero sarà poi quello che ucciderà Fëdor Karamazov) resta celato con inaudita arte fino all'ultimo momento, perché Dostoevskij, che ci dà il presentimento di ogni cosa, non ci svela nulla del proprio segreto. Si sente solo e sempre il destino scavare come una talpa sotto la superficie della vita, si sente come la galleria crescendo avanza fino a rasentare quasi il nostro cuore e ci si strugge, ci si consuma in un'infinita tensione fino al breve attimo che come un lampo fende la pesantezza dell'atmosfera.

Ed è per questi piccoli attimi, per questo straordinario concentramento

della situazione che a Dostoevskij, epico, occorre una mole e una forza narrativa fino allora sconosciute. Solo un'arte monumentale, solo un'arte di grandezza primordiale e di potenza mistica può ottenere una simile intensità, una simile concentrazione. Qui la mole non rappresenta parole vuote ma architettura: come per le piramidi acute occorrono basi larghe, così i punti culminanti in Dostoevskij hanno bisogno delle formidabili dimensioni dei suoi romanzi. E proprio simili al Volga, al Dnepr, ai grandi fiumi della sua patria scorrono questi romanzi. Qualcosa dei fiumi è nella loro natura; lentamente fluttuando trasportano nella loro corrente immense quantità di vita. Nelle loro migliaia e migliaia di pagine trascinano, a volte, straripando dai margini della creazione artistica, molto materiale politico e polemico. Talvolta, quando l'ispirazione vien meno, hanno lento corso: fra svolte e ingorghi avanzano gli avvenimenti; per ore e ore il flusso ristagna sui banchi di sabbia della conversazione finché ritrova alla fine la propria profondità e lo slancio della propria passione.

Ma poi, in vicinanza del mare, dell'infinito, vengono improvvisamente quegli straordinari momenti di rapide... dove la narrazione lenta si trasforma in vortice, le pagine quasi volano, il tempo diventa spaventoso, l'anima rapita precipita nell'abisso del sentimento. Già si sente il gorgo vicino, già si ascolta il rombo della cataratta, tutta la larga pesante massa è d'un tratto trasformata in vertiginosa rapidità e, come il corso della narrazione, quasi attirato magneticamente dalla cascata, fluisce verso la katharsis, così noi stessi percorriamo involontariamente più veloci quelle pagine e precipitiamo all'improvviso nella voragine dell'azione con i sensi infranti.

E questa sensazione nella quale la somma straordinaria della vita è quasi racchiusa in una sola cifra, questa sensazione di estremo concentramento, torturante e vertiginosa insieme, che lui stesso una volta definisce «la sensazione della torre», la divina follia di sporgersi sulla propria profondità pregustando la beatitudine della caduta mortale, questa sensazione suprema, in cui insieme all'intera vita si sente pure la morte, forma nello stesso tempo l'invisibile culmine delle grandi piramidi epiche di Dostoevskij. Forse tutti i suoi romanzi non furono scritti che per questi attimi di rovente, inaudita sensazione. Dostoevskij ha creato venti o trenta di quei momenti e sono tutti di tale incomparabile veemenza, di tale condensazione passionale da trapassarci il cuore come una fiamma, e non solo alla prima lettura, quando siamo per così dire ancora inermi, ma anche alla quarta e alla quinta. In quegli attimi tutti i personaggi del libro sono sempre riuniti in una stanza e

tutti si trovano sempre al massimo grado di intensità della propria energia. Tutte le strade, tutti i fiumi, tutte le forze confluiscono magicamente, si sciolgono in un solo moto, in un solo gesto, in una sola parola. Si pensi soltanto alla scena nei Demoni, dove lo schiaffo di Šatov col suo «colpo secco» strappa il velo del mistero, o all'Idiota quando Nastas'ja Filippovna getta nel fuoco i centomila rubli, o alle scene di confessione in Delitto e castigo e nei Fratelli Karamazov. In questi momenti supremi della sua arte, in questi momenti già non più materiali ma realmente elementari, architettura e passione si fondono completamente. Solo nell'estasi Dostoevskij è l'uomo unitario, solo in quei brevi momenti è l'artista compito. Queste scene sono artisticamente un incomparabile trionfo dell'arte sull'uomo, che solo rileggendo si avverte con quale calcolo geniale siano condotte tutte le ascese fino a questo culmine, con quale sapiente ordinamento si integrino magicamente gli uomini e le circostanze, come l'immensa equazione, composta di migliaia di cifre, si riduce d'un tratto alla cifra minima, all'ultima, all'ultimissima unità dei sentimenti: l'estasi. In ciò sta il maggiore segreto artistico di Dostoevskij, di innalzare i suoi romanzi a tali vertici che raccolgono in sé tutta l'elettricità atmosferica dei sentimenti e che, con infallibile sicurezza, accolgono la folgore del destino.

Occorre ancora dire qual è l'origine di questa forma d'arte unica, che nessuno prima di lui ha posseduto e che forse nessun artista possiederà mai in ugual misura? Occorre dire che questo sussultare dove tutte le forze vitali si concentrano in inauditi attimi non è altro che la sua vita, la sua infernale malattia trasmutata in arte? Mai la sofferenza di un artista fu più feconda di questa trasformazione artistica dell'epilessia, perché mai prima nell'arte una simile condensazione di ricchezza di vita fu contenuta in un minimo di spazio e di tempo. Lui che si era trovato nella piazza Semënovskij con gli occhi bendati e aveva rivissuto in due minuti tutto il suo passato, che in ogni attacco epilettico nell'attimo tra la vertigine e la dura caduta al suolo percorreva visionariamente interi mondi, lui solo poteva raggiungere quest'arte di racchiudere tutto un cosmo di fatti in un minuscolo spazio di tempo. Lui solo poteva così forzare l'inverosimile di tali attimi esplosivi a entrare nella realtà, lui solo, e in maniera tale da non farci quasi accorgere di questa sua capacità di vincere lo spazio e il tempo. Veri miracoli di condensazione sono le sue opere. Cito un solo esempio: abbiamo letto il primo volume dell'Idiota che consiste in più di cinquecento pagine. Abbiamo visto levarsi un tumulto di destini, passare un caos di anime, muoversi una

moltitudine di persone. Abbiamo camminato con loro per le strade, con loro siamo stati nelle case e d'un tratto, riflettendo, scopriamo che tutta questa immensa ricchezza di fatti è contenuta in un periodo di appena dodici ore, dal mattino alla mezzanotte. In ugual maniera il fantastico mondo dei Karamazov si svolge in soli pochi giorni, quello di Raskol'nikov in una settimana, capolavori di condensazione che nessun narratore epico eguagliò mai e che la stessa vita raggiunge rarissime volte. Soltanto l'antica tragedia di Edipo, che nel breve spazio di tempo da mezzogiorno alla sera chiude tutta una vita intera e la vita di passate generazioni, conosce forse questo folle precipitare dall'alto in basso e dal basso in alto, conosce questo imperversare del destino, ma conosce pure questa potenza purificatrice delle tempeste dell'anima. Quest'arte non si può confrontare con nessuna opera epica e perciò Dostoevskij nei suoi grandi momenti fa sempre l'effetto di un tragico e i suoi romanzi sembrano drammi velati e trasformati; in fondo I fratelli Karamazov sono spirito dello spirito della tragedia greca, carne della carne di Shakespeare. Nudo, inerme e piccino, sta in loro il gigantesco uomo sotto il cielo tragico del fato.

Ed è strano, in quei momenti di frenesia del «precipitare» il romanzo di Dostoevskij perde improvvisamente anche il carattere narrativo. Il sottile involucro epico si scioglie nel calore dei sentimenti ed evapora e non rimane altro che il leggero eppure ardente dialogo. Le grandi scene nei romanzi dostoevskiani sono nudi dialoghi drammatici. Le si potrebbero portare sul palcoscenico senza aggiungervi o togliervi alcuna parola, tanto solidamente è costruito ogni personaggio, tanto si addentra e diventa momento drammatico il vasto contenuto dei grandi romanzi. In Dostoevskij il sentimento tragico che giunge sempre alla cosa definitiva, alla tensione violenta, alla scarica fulminea, fa sì che la sua epica in questi momenti culminanti si trasformi apparentemente in vena drammatica.

I manipolatori del teatro e i drammaturghi da boulevard hanno naturalmente scoperto subito quanta forza drammatica e teatrale sia contenuta in queste scene; lo hanno scoperto molto prima dei filologi e hanno riadattato in tutta fretta un paio di robusti lavori teatrali da Delitto e castigo, dall'Idiota e dai Fratelli Karamazov. Ma allora si è visto come falliscono miseramente simili tentativi di afferrare i personaggi dostoevskiani dal di fuori, dal loro lato corporale e delle loro vicende, di toglierli alla loro sfera, quella dell'anima, e di separarli dalla burrascosa atmosfera dell'eccitabilità ritmica. Come tronchi di alberi privi della scorza, scenicamente nudi e disanimati

appaiono allora questi individui a confronto della loro primitiva vitalità, quella vitalità che li faceva assomigliare alle vette degli alberi, piene di fruscii e bisbigli, che toccano i cieli pur rimanendo radicati con mille segrete fibre nell'epico mondo terreno. Le loro arterie largamente ramificate in centinaia di pagine traggono la maggiore potenza scultorea dal buio, da vaghi accenni e presentimenti. La psicologia di Dostoevskij non è fatta per l'abbagliante luce artificiale, fanno ridere i suoi «trasformatori» e semplificatori, perché in questo mondo sotterraneo ci sono misteriosi contatti psichici, nascoste correnti e sfumature. Non con gesti visibili, ma con mille e mille singole allusioni si forma e si plasma in lui il personaggio. Non c'è nulla di più sottile e delicato nella letteratura che questa sottilissima rete psichica. Per provare una volta l'importanza di queste correnti quasi subcutanee nella narrazione si tenti di leggere qualche romanzo di Dostoevskij in una delle edizioni abbreviate francesi. In apparenza non manca nulla: la pellicola dei fatti si svolge più rapida, le figure sembrano anzi più agili, più finite, più passionali. Eppure sono in qualche modo impoverite, alla loro anima manca il meraviglioso riflesso iridescente, alla loro atmosfera la scintillante elettricità, quell'angosciosa tensione che sola rende tanto terribile e tanto benefica l'esplosione. È stato distrutto qualcosa che non si può rifare; un incantesimo è spezzato. Ed è appunto in questi tentativi di abbreviazione e di teatralizzazione che si manifesta il senso della voluminosità di Dostoevskij, lo scopo dell'apparente prolissità, poiché i piccoli accenni passeggeri e casuali che sembrano superflui hanno riscontro centinaia di pagine più avanti. Sotto la superficie della narrazione scorrono i fili di segreti contatti che inoltrano messaggi, scambiano segnalazioni misteriose. Ci sono in lui segreti cifrari dell'anima, minuscoli cenni fisici e psichici, il cui senso ci si rivela solo alla terza o quarta lettura. Nessun altro scrittore epico ha un sistema narrativo così intessuto di nervi, una confusione di vicende così profonda sotto lo schema dei fatti, sotto il velo del dialogo. Eppure non lo si può veramente chiamare un sistema: questo processo psicologico si può paragonare solo all'apparente spontaneità e nello stesso tempo al misterioso ordine dell'individuo stesso. Dove gli altri artisti epici, in special modo Goethe, sembrano imitare più la natura che l'uomo e ci offrono il fatto organico come una pianta, plastico come un paesaggio, il romanzo di Dostoevskij ci fa l'effetto di un incontro con una persona stranamente profonda e appassionata. L'opera artistica di Dostoevskij è assolutamente, primitivamente terrena malgrado il suo carattere di eternità, è un discorde e

sapiente complesso di nervi, eccitato dalla passione, carne e cervello sempre in fermento, non metallo duro, puro elemento raffreddato. È incalcolabile e insondabile come l'anima nei limiti del corpo ed è imparagonabile a qualsiasi forma artistica.

Imparagonabile: l'ammirazione per la sua arte, per la sua maestria nel campo psichico è al di là di qualunque misura e più ci si sprofonda nella sua opera più appare potente, inverosimile la sua grandezza. Con ciò non sia detto che questi romanzi sono tutti capolavori perfetti; lo sono meno di tante altre opere più modeste, dai limiti più circoscritti e dalle vicende più semplici. Colui che è senza misura può raggiungere l'intranseunte ma non può imitarlo. Gran parte della sua straordinaria architettura è sopraffatta dalla passione; più di un concetto eroico è distrutto dall'impazienza. Ma quest'impazienza di Dostoevskij risale dalla tragedia della sua arte a quella della sua vita, poiché il destino esterno e non una interna leggerezza, per lui come per Balzac, faceva sì che la vita lo spingesse alla fretta e lo assillasse in modo da non poter compiutamente finire le sue opere. Non bisogna dimenticare come nascevano i suoi lavori. Tutto il romanzo era sempre già venduto quando Dostoevskij stava ancora scrivendo il primo capitolo, ogni lavoro era una caccia affannosa da un anticipo all'altro. Lavorando «come un vecchio cavallo da strapazzo», in esilio e ramingo attraverso il mondo, gli manca talvolta il tempo e la calma per praticare l'ultima limatura, e lo sa lui stesso, il più sapiente di tutti e lo sente come una colpa! «Che vedano un po' in quali condizioni io lavoro. Vogliono da me capolavori senza difetto e sono obbligato alla fretta dalla più squallida, più terribile miseria», grida amaramente. Maledice Tolstoj e Turgenev che possono vivere comodamente nei loro poderi a limare e perfezionare ogni rigo; solo per questo li invidia. Non teme la povertà per sé; ma l'artista, costretto ad essere il proletario del lavoro, impreca contro la «letteratura dei signori» per l'irrefrenabile desiderio di poter creare una volta in pace e compiutamente il proprio lavoro. Conosce ogni difetto della sua opera, sa che dopo gli attacchi epilettici la tensione cede, che l'involucro robusto del lavoro si fa quasi permeabile lasciando penetrare cose indifferenti. Spesso gli amici o la moglie quando legge loro i manoscritti, devono richiamare la sua attenzione su dimenticanze grossolane nelle quali cade durante quello stato di torpore dei sensi dopo l'attacco. Questo proletario, questo lavoratore a giornata, questo schiavo dell'anticipo, che nel tempo della peggiore miseria scrive uno dopo l'altro tre romanzi giganteschi, è, dentro di sé, il più consapevole artista. Ama fanaticamente

l’arte dell’orafo, la filigrana della perfezione. Sotto la stessa sferza della miseria lima e corregge per delle ore singole pagine; per due volte distrugge L’idiota benché la moglie patisca la fame e la levatrice non sia stata pagata. Immensa è la sua volontà di perfezione, ma anche la miseria è immensa. Di nuovo sono in lotta le due maggiori potenze a contendersi la sua anima: il bisogno esterno e quello interno. Anche come artista rimane preda del dualismo. Come l’uomo che è in lui anela eternamente all’armonia e alla pace, così l’artista che è in lui è assetato di perfezione. L’uno e l’altro con le braccia dilaniate sono inchiodati alla croce del proprio destino.

Anche l’arte dunque, l’unica, la sola non dà pace a colui che è sulla croce del dualismo, anch’essa è tormento, inquietudine, ansia e persecuzione, anch’essa non offre asilo all’uomo senza patria. E la passione che lo spinge a creare gli fa oltrepassare la perfezione; anche nell’arte è sempre perseguitato e cacciato al di là della perfezione verso l’eterno infinito; con le torri mozze, rimaste a metà (poiché tanto I fratelli Karamazov quanto Delitto e castigo promettono una seconda parte che non fu mai scritta), gli edifici dei suoi romanzi si elevano fino al cielo della religione, fin sulle nubi dei problemi eterni. Non definiamoli più romanzi e non giudichiamoli più dal punto di vista epico: essi non sono letteratura, ma sono già principi misteriosi, preludi profetici e annunciazioni di un mito dell’uomo nuovo. Per quanto Dostoevskij ami l’arte, essa non rappresenta per lui la cosa suprema; come tutti i suoi grandi predecessori russi, lui la considera solo come un ponte della confessione tra l’uomo e Dio. Ricordiamo: Gogol’ dopo Anime Morte abbandona la letteratura e diventa un mistico, un misterioso messo della nuova Russia; Tolstoj sessantenne maledice l’arte, quella propria e quella altrui e diventa un evangelista della bontà e della giustizia; Gor’kij rinuncia alla gloria e diventa profeta della rivoluzione. Dostoevskij fino all’ultima ora non abbandona la penna, ma ciò che crea non è più un’opera d’arte nel senso terreno e ristretto della parola, ma il vangelo del Terzo Regno, qualche mito del nuovo mondo russo, un’annunciazione apocalittica, misteriosa e buia. L’arte per l’eterno insaziabile è solo un principio, la sua fine è nell’infinito. Essa rappresenta per lui solo un gradino, non il tempo stesso. Nella perfezione delle sue opere c’è qualcosa di più grande che non si esprime più in parole, e appunto perché questa cosa ultima è solo accennata e non plasmata in effimera forma passeggera le sue creazioni sono dei tramiti per il perfezionamento dell’uomo e dell’umanità.

IL TRASGRESSORE DEI LIMITI

Perché tu non hai
limite, perciò sei.
Goethe

Le tradizioni sono confini marmorei del passato intorno al presente: chi vuol entrare nell'avvenire deve varcarli, perché la natura non ammette fermate sulla via del riconoscimento. Se pure sembra amante dell'ordine, non ama colui che lo distrugge in favore di un ordine nuovo. Dota di forze sovrumane singoli individui per assicurarsi quei conquistatori che dai paesi natii della propria anima vanno verso gli oscuri oceani dell'ignoto, verso nuove zone del cuore, nuove sfere dello spirito. Senza questi arditi trasgressori l'umanità sarebbe prigioniera di se stessa, il suo sviluppo sarebbe un cerchio chiuso. Senza questi grandi messi, in cui essa quasi percorre se stessa, ogni generazione ignorerebbe la propria via. Senza questi grandi sognatori l'umanità non conoscerebbe il suo proprio e più profondo significato. Non i pacifici, i geografi della patria, hanno allargato il mondo, ma i desperados che varcavano oceani ignoti andando verso la nuova India; non gli psicologi, gli scienziati hanno riconosciuto l'anima moderna nella sua profondità, ma i più coraggiosi fra i poeti, i trasgressori dei limiti.

Di questi grandi trasgressori dei limiti nella letteratura Dostoevskij è stato il massimo e nessuno ha scoperto tanta terra nuova dell'anima quanto questo impetuoso, questo sfrenato, a cui, come diceva lui stesso, «l'incommensurabile e l'infinito erano indispensabili quanto la terra stessa». Non si è mai fermato: «Ho dovunque trasgredito i limiti», scrive fieramente in una lettera, accusando se stesso. «Dovunque». Ed è quasi impossibile enumerare tutte le sue imprese, i passaggi sopra le gelide vette del pensiero, le discese verso le più nascoste fonti dell'inconsapevole, le salite, quelle

salite quasi da sonnambulo, verso le vertiginose cime dell'autoconoscenza. Camminava dove non c'era alcun sentiero, prediligeva vivere dove c'erano labirinto e confusione. Mai prima l'umanità ha riconosciuto tanto profondamente il meccanismo e il misticismo della propria natura psichica; è divenuta più sveglia e più consapevole nello sguardo di lui e allo stesso tempo misteriosa e più divina nel suo sentimento. Senza di lui, trasgressore di ogni misura, l'umanità conoscerebbe meno bene il proprio mistero innato; dall'alto della sua opera noi guardiamo più lontano che mai nell'avvenire.

Il primo limite che Dostoevskij ha abbattuto, la prima lontananza che ci ha svelato è stata la Russia. Ha rivelato la sua nazione agli uomini, ha allargato la nostra coscienza nazionale europea; per primo ci ha fatto conoscere l'anima russa quale frammento e preziosissima parte dell'anima del mondo. Prima di lui la Russia significava un confine per l'Europa: il passaggio verso l'Asia, una macchia di colore sulla carta geografica, una parte del nostro proprio antico barbarico principio di civiltà da molto sorpassato. Per primo ci ha additato la futura potenza di quel deserto e da allora noi consideriamo la Russia come una possibilità di nuova fede, come una parola che verrà detta nel grande poema umano. Così ha arricchito il cuore del mondo di un riconoscimento e di una speranza. Puškin (che noi comprendiamo difficilmente perché il suo medium poetico in qualunque traduzione perde la potenza elettrica) ci ha mostrato l'aristocrazia russa, Tolstoj il semplice individuo patriarcale e contadino, l'essere del vecchio mondo separato e sorpassato. Dostoevskij per primo ci accende l'anima con l'annunciazione di nuove possibilità, per primo infiamma il genio di questa nuova nazione e ci rende quasi desiderosi di veder penetrare nello stanco mondo ristagnante della vecchia Europa questa goccia ardente di nuova giovinezza del suo popolo russo. E proprio durante l'ultima guerra noi abbiamo capito che tutto ciò che sapevamo della Russia lo sapevamo solo da lui, che ci ha reso possibile considerare questo Paese nemico anche come Paese fratello dell'anima.

Ma più profondo e più importante di questo arricchimento della nostra conoscenza universale dell'idea russa (questo l'avrebbe forse raggiunto anche Puškin se una pallottola nel duello non gli avesse traforato il petto a trentasette anni) è l'immenso arricchimento della conoscenza psichica di noi stessi che è senza pari nella letteratura. Dostoevskij è il psicologo degli psicologi.

La profondità del cuore umano lo attira magicamente, l'ignoto, il subconscio, l'insondabile sono il suo vero mondo. Da Shakespeare in poi non abbiamo più appreso così tanto del mistero dei sentimenti e dalle fantastiche leggi delle sue contorsioni e, come Ulisse, l'unico che ritornò all'Ade, narrò del mondo sotterraneo, così lui narra del mondo sotterraneo dell'anima. Anche lui, come Ulisse, era accompagnato da un dio e da un demone. La sua malattia, elevandolo ad altezze del sentimento irraggiungibili per il comune mortale, precipitandolo in stati di paura e di terrore che sono già al di là della vita, faceva sì che potesse respirare solo nell'atmosfera o gelida o infuocata dell'inanimato e del supervitale. Come gli animali notturni vedono al buio, così nei momenti di torpore vede più chiaro degli altri in pieno giorno. Negli elementi infuocati dove altri si bruciano lui trova il calore del sentimento; ha sorpassato di molto l'anima sana e ha vissuto in quella malata e quindi nel più profondo segreto della vita. Ha guardato in faccia alla pazzia; come un sonnambulo ha varcato, sicuro, le vette dei sentimenti dove altri, svegli e sapienti, non possono camminare senza precipitare in basso, svenuti. Dostoevskij è penetrato più a fondo nel mondo sotterraneo dell'inconsapevole che i medici giuristi, i criminalisti, gli psicologi. Tutto ciò che la scienza ha trovato e definito più tardi, tutto ciò che ha scoperto con esperimenti e prove, raschiando quasi con lo scalpello sulla morta esperienza, tutti i fenomeni telepatici, isterici, perversi, lui li aveva già descritti grazie a quella mistica facoltà di sentire e di soffrire visionariamente i sentimenti e le sofferenze altrui. Fino all'orlo della follia (l'eccesso dello spirito), fino allo scoglio del delitto (l'eccesso del sentimento), lui ha seguito i fenomeni dell'anima percorrendo così sconfinati tratti di nuove regioni psichiche. Una vecchia scienza chiude con lui l'ultima pagina del suo libro; Dostoevskij inizia nell'arte una nuova psicologia.

Una nuova psicologia: poiché anche la scienza dell'anima ha i suoi metodi, anche l'arte che anticamente, attraverso i tempi, sembrava un'immensa unità, ha leggi sempre nuove. Anche qui ci sono trasformazioni nel sapere, progressi nel conoscere sempre a causa di nuove soluzioni e determinazioni, e come la chimica con i suoi esperimenti ha reso sempre più esiguo il numero di elementi, apparentemente indivisibili, e riconosce la composizione della materia apparentemente semplice, così la psicologia mediante una differenziazione progressiva scompone l'unità del sentimento in un'infinità di moti. Malgrado tutta la preveggente genialità di alcuni singoli individui non si può negare l'esistenza di una barriera fra la vecchia

psicologia e quella nuova. Da Omero in poi, fin molto dopo Shakespeare, esisteva veramente solo una psicologia lineare. L'uomo allora non è che una formula, una qualità in carne e ossa: Ulisse è scaltro, Achille coraggioso, Aiace iracondo, Nestore savio... Ogni decisione, ogni azione di questi uomini sta, evidente e chiara, nell'ambito della loro volontà. E lo stesso Shakespeare ancora, il poeta al bivio dell'arte vecchia e di quella nuova, dipinge i suoi personaggi in maniera che una nota dominante raccoglie sempre il motivo contrastante della loro natura. È però lui che invia il primo uomo dal Medioevo psichico nel nostro mondo moderno. Nell'Amleto crea il primo essere problematico, il capostipite del moderno uomo di sviluppata sensibilità. E qui per la prima volta la volontà viene infranta per mezzo di ostacoli nel senso della nuova psicologia; lo specchio dell'auto-osservazione viene posto dentro l'anima stessa; viene plasmato l'individuo cosciente di se stesso che vive una vita doppia, esteriore e interiore insieme, che pensa all'azione, che si avvera nel pensiero. Qui per la prima volta l'uomo vive la vita quale noi la sentiamo, sente come noi sentiamo oggi, se pure ancora in una specie di torpore della coscienza: ancora il principe danese è circondato dagli elementi di un mondo superstizioso, ancora nel suo animo inquieto agiscono i filtri e gli spiriti invece di sole illusioni e di presentimenti. Eppure qui si compie già l'importantissimo avvenimento psicologico dello sdoppiarsi del sentimento. Il nuovo continente dell'anima è scoperto, i futuri esploratori hanno passaggio libero. L'uomo romantico di Byron, di Goethe, di Shelley, di Childe Harold e Werther, sentendo in eterna opposizione l'appassionato contrasto fra la propria natura e il mondo impassibile, agevola con la sua irrequietudine la scomposizione chimica dei sentimenti. La scienza esatta apporta nel frattempo qualche nuova preziosa nozione singola. Poi viene Stendhal. Questi ne sa già più di tutti gli altri della formazione cristallina dei sentimenti, delle molte possibilità di interpretazione e di trasformazione delle sensazioni. Lui intuisce la segreta lotta del cuore per ogni decisione. Ma per la pigrizia psichica del suo ingegno, per l'indolenza del suo carattere non arriva ancora a rischiarare l'intero dinamismo dell'inconsapevolezza.

Ed è Dostoevskij, il grande distruttore dell'unità, l'eterno dualista, il primo a penetrare nel segreto. È lui che fa la perfetta analisi dei sentimenti. In lui l'unità del sentimento è ridotta a una massa, come se alle sue creature fosse data un'anima diversa che a tutte quelle del passato. Le più ardite analisi psichiche di tutti i poeti prima di lui sembrano quasi superficiali accanto alle sue differenziazioni; fanno l'effetto che farebbe pressappoco un

libro di elettrotecnica di trent'anni fa in cui siano accennati solo i primi elementi senza esserci ancora la minima idea delle cose essenziali. Nella sua sfera psichica non c'è nulla che sia un sentimento semplice, un elemento indivisibile; ogni cosa è complessa, è uno stato intermedio, un passaggio. In un continuo sovvertimento, in un'infinita confusione, la sensazione barcollante e incerta diventa azione; un folle scambio di volontà e verità rimescola i sentimenti. Si crede sempre di essere giunti all'ultimo fondo di una risoluzione, di un desiderio, che invece risale sempre a un altro. Odio, amore, voluttà, debolezza, vanità, orgoglio, prepotenza, umiltà, devozione, tutti gli stimoli sono intrecciati fra di loro in un continuo trasformarsi. L'anima è una confusione, un sacro caos nell'opera di Dostoevskij. Ci sono in lui degli ubriaconi per desiderio della purezza, dei delinquenti per desiderio di pentimento, degli stupratori per venerazione dell'innocenza, dei bestemmiatori per bisogno religioso. Se i personaggi ardono di desiderio è tanto per la speranza di essere respinti quanto per quella di essere accontentati. Sviscerandola bene, la loro caparbietà non è altro che un pudore celato, il loro odio un amore nascosto. Il contrasto feconda il contrasto. Ci sono in lui dei libidinosi per voglia di sofferenza e dei tormentatori di se stessi per desiderio di piacere; in una folle rotazione gira il vortice della loro volontà. Nella brama pregustano già il piacere, nel piacere già la nausea, nell'atto assaporano il pentimento e nel pentimento di nuovo l'atto. Esiste in loro come un alto e un basso, una moltiplicazione delle sensazioni. Le azioni delle loro mani non sono quelle dei loro cuori, il linguaggio dei loro cuori non è quello delle loro labbra, così ogni singolo sentimento è una scissione, una molteplicità e un'ambiguità. Non riusciamo mai a cogliere in Dostoevskij l'unità del sentimento, mai a caratterizzare un individuo col concetto di una parola sola. Chiamando Fëdor Karamazov lussurioso, il termine sembra definirlo esaurientemente; ma Svidrigajlov non è anche lui un lussurioso e quello «studente innominato» non è lo stesso? Eppure, quale differenza fra essi e i loro sentimenti! In Svidrigajlov la lussuria è una semplice fredda dissolutezza, è il vero stratega calcolatore della propria immoralità. La lussuria di Karamazov invece è voluttà di vivere, è sfrenatezza portata fino all'insozzamento di se stesso, è un profondo impulso di mescolarsi all'ultima bassezza della vita, solo perché è ancora in vita, di godere del suo infimo fondo, della sua feccia, per una esaltazione della vitalità. Il primo è un lussurioso per mancanza di sentimento, quest'ultimo per eccesso; ciò che nell'uno è un'eccitazione patologica dello spirito, nell'altro è una

infiammazione cronica. Svidrigajlov d'altronde è l'uomo medio della voluttà che ha dei «vizietti» in luogo dei vizi; è una piccola bestia sporca, un insetto di sensi; e quell'altro ancora, lo «studente senza nome», è la degenerazione della cattiveria spirituale in quella sessuale.

Come si vede, ci sono interi mondi tra questi uomini che pure un solo concetto abbraccia, e la lussuria è differenziata e scomposta nelle sue recondite ramificazioni e nei suoi segreti componenti, così in Dostoevskij ogni sentimento, ogni moto, è ricondotto all'ultima profondità, all'origine di ogni corrente di energia, all'estremo contrasto tra l'io e il mondo, tra la pretensione e la dedizione, tra la superbia e l'umiltà, tra la prodigalità e l'economia, tra l'individualità e la comunità, tra la forza centripeta e quella centrifuga, tra l'autoglorificazione e la denigrazione di se stessi, tra l'io e Dio. Enumerando i contrasti come il momento lo richiede, sono sempre estremi, sempre sentimenti primitivi di quel mondo che sta tra lo spirito e la carne. Mai prima di lui abbiamo conosciuto tanto la nostra complessa molteplicità psichica, tanta infinita varietà di sentimenti.

Ma in Dostoevskij diventa più sorprendente questa scomposizione del sentimento nell'amore. È il primo dei suoi meriti l'aver condotto il romanzo e tutta la letteratura (sin dall'antichità, sboccava soltanto nel sentimento essenziale dei rapporti tra uomo e donna quale fonte primordiale di ogni vitalità), di averli condotti più in basso ancora e più in alto, verso gli ultimi estremi riconoscimenti. L'amore che per altri poeti è scopo finale della vita, la meta della narrazione nell'opera artistica per lui non è l'elemento primordiale ma solo un gradino della vita. Per altri il momento glorioso della riconciliazione, l'accordo fra tutti i conflitti è nell'attimo in cui anima e sensi, i sessi si librano interamente in sentimenti celestiali. In fondo, in questi altri poeti il conflitto della vita è ridicolo e primitivo a confronto di Dostoevskij. L'amore tocca l'uomo, è una bacchetta magica di una nube divina, un mistero, la grande magia, inspiegabile, incomprensibile, l'ultimo segreto della vita. E l'innamorato ama; è felice se raggiunge l'amata, è infelice se non la raggiunge. L'essere riamati è il paradiso dell'umanità per tutti i poeti. Ma i paradisi di Dostoevskij sono più alti. L'amplesso per lui non è ancora l'unione, l'armonia non è ancora l'unità. Per lui l'amore non è uno stato di felicità, un accordo, ma è litigio, è il più intenso dolore dell'eterna ferita e quindi un motivo di pena, un «soffrire della vita» maggiore di quello dei momenti comuni. Quando le creature di Dostoevskij amano, non hanno pace, anzi, i suoi personaggi sono tanto invasati da tutto l'antagonismo della loro

natura quanto nei momenti in cui l'amore si sente ricambiato, poiché essi non si cullano nell'esuberanza della loro gioia, ma cercano di superarla. Veri figli del proprio dissidio interno, non si fermano in quest'attimo supremo. Disprezzano il dolce accordo del momento (che tutti gli altri amano perché è il più bello) in cui l'amato e l'amata si amano di pari amore, perché ciò sarebbe armonia, sarebbe una meta, un limite, mentre loro vivono solo per l'illimitato. Il personaggio dostoevskiano non vuole amare com'è amato: vuole amare ed essere la vittima, vuol esser colui che dà di più e che riceve di meno; è un forsennato gareggiare dei sentimenti, finché ciò che era cominciato come gioco diventa un folle ansimare e sospirare, diventa una lotta e una tortura. In una folle trasformazione allora sono felici quando sono respinti, quando sono derisi, disprezzati, perché allora sono loro a dare, dare senza fine, senza nulla chiedere; e in lui, il maestro di ogni contrasto, l'odio è tanto simile all'amore e l'amore tanto simile all'odio. Ma anche nei brevi intervalli in cui i suoi personaggi si amano quasi in modo concentrato, l'unità del sentimento è ancora spezzata, perché le creature di Dostoevskij non possono mai amare contemporaneamente con tutte le forze riunite dei sensi e dell'anima. Amano con i sensi o con l'anima. Mai carne e spirito sono in armonia. Si pensi solo alle sue figure di donne: sono tutte delle Kundri, che vivono contemporaneamente in due mondi del sentimento, servendo con l'anima il Sacro Graal e consumando voluttuosamente il loro corpo nei giardini fioriti di Titurel. Il fenomeno del doppio amore, uno dei più complicati negli altri poeti, è in Dostoevskij all'ordine del giorno, è naturale. Nastas'ja Filippovna ama con la sua natura spirituale Myškin, il dolce angelo e ama allo stesso tempo con passione sessuale Rogožin, il nemico del primo. Sulla soglia della chiesa si strappa dal principe per seguire l'altro nel suo letto; dall'orgia dell'ubriacone ritorna presso il suo redentore. È come se il suo spirito stesse in alto a guardare sgomento quel che il suo corpo fa in basso; come se il suo corpo dormisse un sonno ipnotico mentre la sua anima estatica si rivolge all'altro. E così Grušenka: ama e odia insieme il suo primo seduttore, ama con passione il suo Dmitrij e con venerazione, spiritualmente, Alëša. La madre dell'Adolescente ama per gratitudine il primo marito e insieme, per senso di schiavitù, per esagerata devozione, Versilov. Infinite, incalcolabili sono le trasformazioni del concetto che gli altri psicologi definivano semplicemente con la parola «amore», così come i medici di altri tempi chiamavano con un solo nome interi gruppi di malattie per le quali oggi abbiamo cento nomi e cento rimedi. L'amore in Dostoevskij può essere odio

trasformato (Aleksandra), compassione (Dunia), caparbietà (Rogožin), sensualità (Fëdor Karamazov), violazione di se stessi, ma sempre dietro l'amore sta un altro sentimento, un sentimento primordiale. L'amore in lui non è mai indivisibile, elementare, inspiegabile, non è mai un fenomeno assoluto, un miracolo: spiega sempre, scompone anche il più passionale dei sentimenti. Infinite sono queste trasformazioni e ognuna iridescente, passante dal freddo e dal gelo al più infuocato calore, infinite e impenetrabili come la varietà della vita. Voglio solo ricordare Katerina Ivanovna. Vede Dmitrij a un ballo, lui si fa presentare, la offende e lei lo odia. Lui si vendica, la umilia e lei lo ama o meglio non ama lui ma l'umiliazione che le ha inflitto. Si sacrifica per lui e crede di amarlo, ama però solo il proprio sacrificio, ama la propria posa dell'amore, e quanto più sembra amarlo tanto più lo odia. E questo odio si scaglia sulla vita di lui distruggendola e al momento in cui l'ha distrutta, in cui quasi il suo sacrificio si è dimostrato una menzogna, in cui è vendicata la sua umiliazione, torna ad amarlo! Tanto è complicata in Dostoevskij una relazione di amore! Come paragonarla ai libri che sono già all'ultima pagina quando i due si amano e si sono trovati attraverso tutte le peripezie della vita? Dove gli altri terminano, cominciano le tragedie di Dostoevskij, perché lui non vuole l'amore, la tepida riconciliazione dei sessi quale senso e trionfo del mondo. Si riallaccia alla grande tradizione dell'antichità nella quale il senso e la grandezza di un destino non stavano nel saper conquistare una donna, ma nell'essere vittoriosi sul mondo e su tutti gli dèi. In lui l'uomo si rialza non con lo sguardo alle donne ma con la fronte aperta al suo Dio. La sua tragedia è più grande di quella fra i sessi e fra uomo e donna.

Ora, una volta riconosciuto Dostoevskij in questa sua profonda sapienza, in questa sua completa analisi dei sentimenti, si comprende che nessuna via può da lui ricondurre al passato. Se l'arte vuol essere vera, d'ora in poi non deve più erigere i simulacri dei sentimenti che lui ha infranto, non deve più rinchiudere il romanzo nelle sfere anguste della società e dei sentimenti, non deve più ignorare il misterioso regno dell'anima che lui ha rischiarato. Dostoevskij per primo ci ha dato l'idea dell'uomo, di quella creatura che noi stessi siamo, in antitesi col passato, con i sentimenti più differenziati perché più ricchi di riconoscimento rispetto a tutti gli antichi. Nessuno può dire di quanto ci siamo avvicinati alla creatura dostoevskiana, quanto ci siamo fatti più simili a lei in questi cinquant'anni dei suoi libri, quante profezie del suo presentimento si siano avverate nel nostro sangue, nel nostro spirito. La terra

nuova che calcò per primo è forse già terra nostra, i confini che varcò segnando forse la nostra patria sicura.

Infinite cose della nostra ultima realtà, che noi viviamo adesso, ci sono state da lui profeticamente rivelate. Ha dato una nuova misura alla profondità dell'uomo: nessun mortale prima di lui ha saputo tanto del mistero immortale dell'anima. Ma quel che è meraviglioso è che per quanto abbia arricchito la conoscenza di noi stessi, non disimpariamo mai, al contatto con la sua sapienza, il profondo senso di umiltà e non dimentichiamo di considerare la vita come qualcosa di demoniaco. Il fatto di essere divenuti più consapevoli grazie a lui non ci ha resi più liberi, ma più schiavi. Perché nello stesso modo degli uomini moderni che da quando conoscono e definiscono il fulmine quale fenomeno elettrico, quale tensione e scarica atmosferica, non per questo lo considerano meno grandioso che le generazioni passate, così la nostra accresciuta conoscenza del meccanismo psichico dell'uomo non può diminuire il rispetto dell'umanità. Proprio Dostoevskij che sapientemente ci mostrò ogni particolare dell'anima, questo grande analizzatore, questo anatomista del sentimento, ci dà insieme un senso più profondo e più universale del mondo che tutti i poeti del nostro tempo. E lui che conobbe l'uomo come nessun'altro, ebbe come nessun altro la profonda venerazione dell'inconcepibile che lo plasmò: la divinità, Dio.

IL TORMENTO DI DIO

Dio m’ha tormentato
tutta la vita.
Dostoevskij

«Esiste o non esiste un dio?», grida Ivan Karamazov al suo sosia, il diavolo, in quel terribile dialogo. Il tentatore sorride; non ha fretta di rispondere all’uomo torturato, di rispondere alla più difficile domanda. «Con rabbiosa caparbietà» allora Ivan, nella sua follia di Dio, insiste con Satana: vuole, pretende una risposta al quesito più importante dell’esistenza. Ma il diavolo non fa che attizzare il fuoco dell’ansia. «Non lo so», risponde al disperato. Per torturare l’uomo gli lascia insoluta la questione di Dio, gli lascia il tormento di Dio.

Tutte le creature di Dostoevskij e lui stesso, hanno dentro di seé questo Satana che pone la domanda di Dio senza dar risposta. Tutti sono dotati di quel «cuore più alto» che è capace di torturarsi con queste domande tormentose. «Credete in Dio?», così Stavrogin, un altro diavolo divenuto uomo, apostrofa d’un tratto l’umile Šatov. Come un pugnale la domanda lo colpisce nel cuore. Indietreggia barcollando. Trema, impallidisce, perché sono proprio i personaggi più sinceri di Dostoevskij a tremare davanti a questa suprema confessione (con quale sacro terrore tremò lui stesso!). E solo quando Stavrogin si fa più insistente, Šatov balbetta con labbra sbiancate le parole che sono il suo rifugio: «Credo nella Russia». Per amore alla Russia crede in Dio.

L’esistenza e il risveglio di questo Dio recondito, questo Dio che è in noi, questo Dio che è fuori di noi, formano il problema di tutte le opere di Dostoevskij. Da vero russo, il più grande e più vero che quel popolo di milioni di uomini abbia generato, la questione di Dio e dell’immortalità è per

lui, secondo la sua stessa definizione, «la più importante della vita». Nessuno dei suoi personaggi può sottrarsi alla domanda; essa è unita a loro come l'ombra delle loro azioni, ora precorrendole, ora inseguendole come pentimento. Non possono sfuggirle e l'unico che tenta di negarla, il grande martire del pensiero, Kirillov, nei Demoni, deve uccidersi per uccidere Dio e prova con ciò, più appassionatamente degli altri, la Sua esistenza e la Sua natura ineluttabile. Si osservino un po' i suoi discorsi; gli uomini vorrebbero evitare di parlare di Lui, lo scansano e lo fuggono; vorrebbero rimanere nel discorso banale e piano, nello small talk del romanzo inglese; parlano di schiavitù, di donne, della Madonna della Cappella Sistina, dell'Europa, ma l'immane peso della questione di Dio si attacca a qualunque soggetto di conversazione e finisce per trarlo magicamente nella sua impenetrabilità. Ogni discussione in Dostoevskij termina col pensiero russo o col pensiero di Dio e noi vediamo che per lui questi due concetti sono identici. E poiché tra individui russi, e individui suoi, come non possono arrestarsi nei loro sentimenti, così non possono fermarsi nei loro pensieri, devono inevitabilmente passare dai discorsi e dai fatti concreti alla cosa astratta, dalla cosa definita e limitata a quella indefinita e universale, sempre fino in fondo. E in fondo a tutte le questioni è la questione di Dio. È il turbine interno che attira irrimediabilmente le loro idee, è la spina suppurativa nella loro carne che riempie di febbre le loro anime.

Di febbre: perché il Dio di Dostoevskij, è il principio di ogni inquietitudine. Eterno padre dei contrasti, è contemporaneamente il sì e il no. Non è come nei quadri dei maestri antichi, come nelle scritture dei mistici, il dolce equilibrio sopra le nubi, in alto in beata contemplazione; il Dio di Dostoevskij è la scintilla irrequieta tra i poli elettrici degli eterni contrasti: non è un essere, ma uno stato, uno stato di tensione, un processo di combustione del sentimento, è il fuoco, è la fiamma che riscalda tutti gli uomini e li fa ribollire di estasi. È il flagello che li strappa a se stessi, al loro tepido corpo pacifico e li spinge verso l'infinito, li attira verso tutti gli eccessi della parola e dell'azione, li scaglia nel rovo ardente dei loro vizi. Lui è, come tutte le sue creature, come Dostoevskij stesso che lo ha creato, un Dio incontentabile che nessuno sforzo vince, che nessun pensiero esaurisce, che nessuna dedizione placa. È l'eterno irraggiungibile, è il tormento di ogni tormento, e dal petto di Dostoevskij erompe perciò il grido di Kirillov: «Dio m'ha tormentato tutta la vita».

Ecco il segreto di Dostoevskij: ha bisogno di Dio e non lo trova.

Talvolta crede già di appartenergli e già l'estasi lo rapisce, ma ecco che il suo bisogno di negazione lo butta di nuovo a terra. Nessuno ha sentito più profondamente il bisogno di Dio. «Dio mi è necessario», dice una volta, «perché è l'unico essere che si può amare sempre». E ancora: «Non c'è per l'uomo angoscia più continua e più torturante che quella di trovare qualcosa davanti a cui inchinarsi». Durante sessant'anni lui soffre questo tormento di Dio e ama Dio come ciascuna delle sue sofferenze, lo ama più di ogni altra cosa perché è la sofferenza eterna e l'amore per la sofferenza significa per lui il più alto senso dell'esistenza. Durante sessant'anni lotta per arrivare a Lui e langue come l'erba arida «di sete di fede». Ciò che è eternamente in disaccordo vuole l'unità, colui che è eternamente perseguitato vuole una sosta, colui che, senza tregua, è cacciato attraverso i vortici della passione, colui che si perde nella corrente vuole gettarsi nella pace del mare. Così sogna Dio quale riposo e lo trova solo come fuoco. Lui stesso vorrebbe divenire piccolo piccolo, come i poveri di spirito, per poter penetrare in Lui, vorrebbe poter credere con la fede dei contadini, come «la moglie del mercante che pesa dieci pud», vorrebbe rinunciare ad essere il sapientissimo, il cosciente, per divenire il credente; implora come Verlaine: «Donnez-moi de la simplicité».

Bruciare il cervello nel sentimento, abbandonarsi tutto alla pace di Dio, senza riflettere, come gli animali, ecco il suo sogno. Tende verso Dio, smania in folle ardore, urla, cerca con la logica di afferrarlo, gli tende le più audaci trappole delle prove; come una freccia la sua passione vuole colpirlo; è una sete tremenda di Dio il suo amore, una «passione quasi indecente», un eccesso, un parossismo.

Dostoevskij è già credente per il fatto che desidera così fanaticamente credere? È il più abile avvocato dell'ortodossia aderente allo stesso pravoslavismo, un poeta christianissimus? In certi momenti sicuramente sì: allora il suo spasimo tocca l'eternità, allora si aggrappa a Dio, allora tiene fra le mani l'armonia negatagli in Terra, allora il crocifisso della propria discordia sale, redento, nell'ultimo cielo. Eppure c'è qualcosa che anche allora rimane sveglia in lui e non si fonde nel fuoco dell'anima. Mentre già sembra completamente dissolto, già tutto nell'ebbrezza ultraterrena, quel crudele spirito analitico rimane diffidente in agguato e misura il mare in cui vuole sommergersi. L'irremovibile sosia lotta contro la rinuncia della personalità. Anche nel problema divino sorge l'insanabile contrasto che è innato in ciascuno di noi, ma che nessun mortale fino ad oggi ha portato a

tale immensità di abisso come Dostoevskij. Nel suo animo è il più credente di tutti e insieme il più grande ateista; nei suoi personaggi ha descritto con uguale forza persuasiva le estreme possibilità delle due forme (senza convincersi né decidersi), da una parte l'umiltà di dedicarsi interamente a Dio, di abbandonarsi come un granello di polvere, e dall'altra parte il più grandioso estremo, cioè divenire Dio in persona: «Riconoscere che esista Dio e riconoscere allo stesso tempo che non si è diventati Dio sarebbe una follia tale da arrivare al suicidio». E il suo cuore è con entrambi, col servo di Dio e col suo rinnegatore, con Alëša e con Ivan Karamazov. Non si decide nelle continue dispute delle sue opere, rimane con i credenti e con gli eretici. La sua fede è una corrente di fuoco alternata tra il sì e il no, i due poli del mondo. Anche davanti a Dio Dostoevskij rimane il grande escluso dell'unità.

Così resta Sisifo, che spinge in eterno il masso in alto, verso il riconoscimento, da cui sempre ricade rotolando in basso, rimane l'eterno ricercatore di Dio, che non raggiunge mai. Ma non sto sbagliando? Non è forse Dostoevskij per l'umanità il grande predicatore della fede? Non alita attraverso le sue opere l'inno sonoro a Dio? Tutti i suoi scritti politici e letterari non attestano forse all'unisono, didatticamente, inequivocabilmente la Sua necessità, la Sua esistenza, non decretano l'ortodossia, non rigettano l'ateismo quale massimo delitto? Non si deve scambiare l'intenzione con la realtà, la fede col postulato della fede! Dostoevskij, il poeta dell'eterna antitesi, dell'antitesi incarnata in lui, predica la fede quale necessità, la predica con tanto maggior fervore agli altri quanto meno lui stesso la possiede (nel senso di una fede costante, sicura, tranquilla, fiduciosa che stabilisca come massimo dovere «un'estasi serena»). Dalla Siberia scrive a una donna: «Vi dirò di me che sono un figlio di quest'epoca, un figlio dell'incredulità e del dubbio ed è probabile, anzi lo so con certezza, che rimarrò tale fino alla fine della mia vita. Quanto mi ha tormentato e come mi tormenta ancora il desiderio di credere che è tanto più forte quanto più ho delle prove contrarie». Non lo disse mai più chiaramente, il suo desiderio di fede per mancanza di fede. E qui sta una di quelle grandiose trasformazioni dei valori: appunto per il fatto che non crede e che conosce il tormento di tale mancanza di fede, per il fatto che, come dice lui stesso, ama il tormento per sé solo e ha compassione degli altri, per questo fatto predice agli altri la fede in un Dio a cui non crede. Colui che è tormentato da Dio vuole un'umanità beata in Dio, colui che è dolorosamente incredulo vuole dei credenti felici. Inchiodato alla croce della sua incredulità predica al popolo l'ortodossia,

violenta il suo pensiero perché sa che dilania e brucia e predica la menzogna che dà felicità, predica la rigida credenza dei contadini, quella credenza attaccata alla lettera. Lui che «non possiede un granello di fede», il ribelle contro Dio, che, come disse orgogliosamente, «espresse l'ateismo con tale forza come nessun altro in Europa», pretende la devozione ai pope. Per preservare gli uomini dal tormento di Dio, che come nessun altro sente nella propria carne, predica l'amore di Dio. Perché sa che «la titubanza, l'incertezza nella fede, sono per un essere coscienzioso una tale tortura che è meglio impiccarsi». Lui, personalmente, non la sfuggì; come martire prese il dubbio su di sé. Ma all'umanità, all'umanità tanto amata, lo vuole risparmiare; simile al grande conquistatore, vuole evitare all'umanità il tormento della libertà di coscienza e cullarla nel morto ritmo dell'autorità. Così, invece di predicare, superbo, la verità della sua sapienza, crea l'umile menzogna di una fede. Trasporta il problema religioso in quello nazionale a cui dà il fanatismo del problema divino. E, come il suo più fedele servo, risponde alla domanda, «Credete in Dio?», con la più sincera confessione della sua vita: «Io credo nella Russia».

E la sua parola non è più dualismo, la sua parola diventa dogma. Dio non gli si è rivelato, dunque crea da solo un Cristo quale mediatore tra sé e la coscienza, un nuovo profeta di una nuova umanità, il Cristo russo. Dalla realtà, dal tempo, getta il suo immenso bisogno di fede incontro a una cosa vaga, indefinita, perché solo a qualcosa di indefinito, di illimitato, può darsi interamente quest'uomo che non ha misura, lo getta nell'immensa idea russa, in questo concetto che riempie di tutta la sua smisurata fede. Novello Giovanni, annuncia questo nuovo Cristo senza averlo mai visto. Ma al mondo parla nel nome di Lui, nel nome della Russia.

Questi suoi scritti messianici (sono i suoi articoli politici e qualche espressione dei Karamazov) rimangono oscuri. Confusamente sorge il nuovo volto di Cristo, il nuovo pensiero della redenzione e della fratellanza universale, un viso bizantino dai lineamenti duri, dai lineamenti severi, e come dalle vecchie icone annerite dal fumo, ci fissano occhi estranei, pungenti, pieni di ardore, di infinito ardore, ma anche di odio e di durezza. E duro, terribile è Dostoevskij stesso quando dà a noi europei, come se fossimo pagani perduti, questa novella della liberazione per mezzo della Russia. Come un monaco fanatico del Medioevo, con in mano la croce bizantina come un flagello, così ci sta di fronte l'uomo politico, il fanatico religioso. Come un dilettante, come un ossesso che si dibatta in convulsioni mistiche,

insegna la sua dottrina; non in dolci prediche, ma in demoniaci scatti di furore si scatena la sua smisurata passione. Con la mazza abbatte ogni obbiezione; febbricitante, cinto di orgoglio, scintillante di odio, dà assalto all'edificio del tempo. Con la schiuma alla bocca e con mani tremanti scaglia l'esorcismo sul nostro mondo.

Iconoclasta furente, si getta sui santuari della cultura europea. Abbatte tutto, quel grande furibondo, ogni nostro ideale, per preparare la via al suo nuovo Cristo, il Cristo russo. La sua intolleranza moscovita giunge fino alla pazzia. L'Europa che cos'è? Un cimitero con delle tombe, forse state care un giorno, ma ora puzzolenti di putredine, inadatte anche a servire da concime per la nuova semente, che nasce solo in terra russa. I francesi sono damerini vanitosi; i tedeschi, un volgare popolo di salumai; gli inglesi, mercanti del buon senso; gli ebrei, superbia puzzolente. Il cattolicesimo è una dottrina diabolica, una derisione di Cristo, il protestantesimo, una sofisticata fede nazionale; tutte ironie dell'unica vera religione di Dio: la chiesa russa. Il Papa è Satana in tiara; le nostre città, Babele, la grande prostituta dell'Apocalisse; la nostra scienza, un'illusione vana; la democrazia, una broda di cervelli rammolliti; la rivoluzione una bricconata di imbroglioni e di imbrogliati; il pacifismo un discorso da vecchie comari. Tutte le idee europee sono un mazzo di fiori appassito, buono per esser gettato nella sanie. L'idea russa è l'unica vera, l'unica grande, l'unica giusta. Come un pazzo, il grande esagerato continua ad abbattere ogni obbiezione: «Non vi comprendiamo, ma voi non comprendete noi». E già ogni discussione è troncata. «Noi russi comprendiamo tutto, voi siete limitati. Solo la Russia è giusta e tutto ciò che è in Russia – lo Zar e il knut, il pope e il contadino, la troika e l'icone – è tanto più giusto quanto più è antieuropeo, asiatico, mongolico, tartarico; tanto più giusto, quanto più è conservatore, retrogrado, regressivo, inintellettuale, bizantino». Si sfoga qui il grande esagerato! «Siamo dunque asiatici, siamo sarmati», esclama giubilando. Via dall'europea Pietroburgo, torniamo a Mosca, andiamo in Siberia: la nuova Russia è il Terzo Regno». E non ammette discussioni su ciò, questo monaco medievale ebbro di Dio. Abbasso la ragione! La Russia è il dogma che si deve accettare senza replica. «Non si capisce la Russia con la ragione, ma con la fede». Chi non si butta alle sue ginocchia è il nemico, l'anticristo: sia bandita una crociata contro di lui! Alte fa risuonare le trombe di guerra. L'Austria deve essere annientata, la mezzaluna strappata dalla Hagia Sophia di Costantinopoli, la Germania umiliata, l'Inghilterra vinta, un folle imperialismo ammanta la superbia della

tonaca del frate e grida: «Dieu le veut!». Per il regno di Dio tutto il mondo con la Russia!

La Russia dunque è Cristo, il novello Redentore, e noi siamo i pagani. Nulla ci salverà, noi perduti, dal purgatorio della colpa: abbiamo commesso il peccato mortale di non esser russi. Per il nostro mondo non c'è posto in questo Terzo Regno: prima il nostro mondo europeo deve sprofondare nell'universo russo, nel nuovo regno di Dio e solo dopo potrà esser liberato. Dice testualmente: «Ogni individuo deve prima farsi russo!». Solo allora comincerà il mondo nuovo. La Russia è il paese che porterà Dio: prima deve espugnare la Terra con la spada e solo dopo dirà la sua «ultima parola» all'umanità. E quest'ultima parola per Dostoevskij si chiama «riconciliazione». Per lui il genio russo sta nella capacità di comprendere tutto, di livellare tutti i contrasti. Il russo è colui che comprende qualunque cosa e quindi colui che, solo, è remissivo nel più alto senso della parola. E il suo stato, lo stato dell'avvenire, sarà la Chiesa, la forma della comunanza fraterna, della compenetrazione al posto della sottomissione. E sembra un prologo agli avvenimenti dell'ultima guerra (la quale all'inizio era tanto nutrita delle sue idee quanto alla fine lo fu di quelle di Tolstoj), quando dice: «Noi saremo i primi ad annunciare al mondo che non vogliamo raggiungere la nostra prosperità con la soppressione della personalità e di nazionalità straniere, ma che invece la cerchiamo nello sviluppo più libero e più emancipato di tutte le nazioni e in un'unione fraterna». Lenin e Trockij sono in questa profezia, ma nello stesso tempo anche la guerra, che l'eterno avvocato di ogni contrasto ha tanta decantato. La riconciliazione universale come fine, ma la Russia quale unico mezzo; «dall'Oriente sarà creato il mondo». Sui Monti Urali si alzerà la luce eterna e l'umile popolo, non lo spirito sapiente, non la cultura europea, l'umile popolo con i suoi oscuri misteri unito alle forze della Terra redimerà il nostro mondo. Al posto della forza ci sarà l'amore creatore, al posto delle lotte personali il sentimento universale; il nuovo Cristo, il Cristo russo porterà la riconciliazione generale, la fine dei contrasti. E la tigre camminerà accanto all'agnello e il capriolo accanto al leone. Trema la voce di Dostoevskij quando parla del Terzo Regno, della pan-Russia sulla terra, freme lui stesso nell'estasi della fede, veramente magnifico, il più consapevole di ogni verità, nel suo sogno messianico!

Nel nome e nell'idea della Russia Dostoevskij pone questo sogno di Cristo, pone l'idea della conciliazione dei contrasti che durante sessant'anni

aveva cercato invano nella sua vita, nell'arte e persino in Dio. Ma qual è questa Russia, quella reale o quella mistica, quella politica o quella profetica? Come sempre, in Dostoevskij è l'una e l'altra insieme. È inutile pretendere da un passionale la logica e da un dogma la sua motivazione. Negli scritti messianici di Dostoevskij, nelle opere politiche, in quelle letterarie i concetti si intralciano in maniera folle. Ora la Russia è Cristo, ora è Dio, ora è il regno di Pietro il Grande, ora la novella Roma, l'unione dello spirito e della forza, la tiara e la corona imperiale; ora la capitale è Mosca, ora Costantinopoli, ora la novella Gerusalemme. I più umili ideali profondamente umani si alternano bruscamente con avidi sogni di conquista slavofila; oroscopi politici di sorprendente precisione si mutano in fantastiche profezie apocalittiche. Ora chiude il concetto della Russia nell'angustia del momento politico, ora lo innalza verso l'infinito; anche qui, come nella sua opera, si manifesta lo stesso miscuglio stridente di acqua e fuoco, di realismo e fantasia. Il demone che è in lui, il folle esagerato, costretto alla misura nei suoi romanzi, qui si sfoga in convulsioni visionarie: con tutto l'ardore della sua passione terribile annuncia la Russia quale salvezza del mondo, quale unica e sola beatitudine. Mai una idea nazionale è stata predicata all'Europa come idea universale in modo più orgoglioso, più geniale, più avvincente, più seducente, più inebriante e più estatico di quanto Dostoevskij predica l'idea russa nei suoi libri.

Sembra un'escrescenza inorganica della grande figura questo fanatico della sua razza, questo spietato ed estatico monaco russo, questo libellista orgoglioso, questo falso credente. Ma è proprio necessario all'unità della personalità di Dostoevskij. Sempre dove c'è un fenomeno che noi non comprendiamo in lui dobbiamo cercarne la necessità nel contrasto. Non dimentichiamo che Dostoevskij è sempre un sì e un no, un'autodemolizione e una presunzione, un contrasto portato all'eccesso. E questa presunzione esagerata non è altro che il contrapposto di un'esagerata umiltà; lo straordinario orgoglio per il suo popolo non altro che l'opposto del suo esagerato senso di nullità personale. È come se si dividesse in due parti: in superbia e in umiltà. Lui umilia la sua personalità: si cerchi nei venti volumi della sua opera una sola parola di vanità, di orgoglio, di presunzione! Non si trova altro che diminuzione di sé, che disprezzo, che accusa, che umiliazione. E tutto il suo orgoglio lo riversa nella razza, nell'idea del suo popolo. Lui annienta tutto ciò che riguarda la sua personalità isolata ed esalta fino all'idolatria tutto ciò che è impersonale, che appartiene al russo che è in lui,

all’uomo universale. Per mancanza di fede in Dio diventa predicatore di Dio, per mancanza di fede in se stesso diventa l’annunciatore della sua nazione e dell’umanità. Anche idealmente è il martire che inchioda se stesso sulla croce per salvare l’idea.

Questo è il suo grande segreto: diventare fecondo nel contrasto. Deve quindi estendere questo contrasto fino all’infinito perché abbracci tutto il mondo e poi rivolgere all’avvenire la forza che ne scaturisce. Gli altri poeti traggono perlopiù il loro ideale dalla propria personalità perfezionata, imitando se stessi purificati, migliorati, elevati, considerando quasi l’uomo del futuro quale tipo idealizzato di se stessi. Dostoevskij, l’uomo dei contrasti, il dualista creatore, forma il suo ideale, il suo Dio, nell’antitesi di se stesso: si abbassa, uomo vivente, fino ad essere negazione. Non vuol essere che l’argilla, la creta con la quale sarà creata la forma nuova; alla sua sinistra corrisponderà la destra nel quadro avvenire, al suo basso un alto, al suo dubbio una fede, al suo dualismo un’unità. «Che io finisca pure, purché gli altri siano felici», alla parola del suo starec dà un significato spirituale. Si annienta per risorgere nell’uomo futuro.

L’idea di Dostoevskij è quindi di essere come non è, di sentire come non sente, di pensare come non pensa, di vivere come non vive. Fin nel più piccolo particolare, tratto dopo tratto, l’uomo nuovo è l’opposto della sua forma individuale; ogni ombra della sua natura è trasformata in luce, ogni oscurità in chiarore. Dal no di se stesso crea il sì appassionato della nuova umanità. Fin dentro la fisicità si estende questa inaudita condanna morale del suo io a favore della creatura futura, l’annientamento dell’uomo universale. Si prenda un suo ritratto, una sua fotografia, la sua maschera mortuaria e si mettono accanto i ritratti dei personaggi che rappresentano il suo ideale: Alëša Karamazov, lo starec Zosima, il principe Myškin, questi tre abbozzi creati per il Cristo russo, per il Messia. Ogni lineamento sarà in contrasto col proprio volto. Il viso di Dostoevskij è chiuso, pieno di mistero e di ombra, il viso di quelli è sereno e pacificamente aperto. La sua voce è rauca e aspra, loro è dolce e mite. I suoi capelli sono arruffati e scuri, gli occhi profondi e irrequieti, il volto di quelli è chiaro e incorniciato da capelli morbidi, i loro occhi splendono senza inquietudine o paura. Dice espressamente che guardano dritto e che il loro sguardo ha il sorriso dolce dei fanciulli. Le sue labbra sono sottili e hanno sempre pronte le pieghe dell’ironia e della passione e non sanno ridere. Alëša e Zosima invece hanno sopra il candore dei denti il sorriso franco dell’uomo sicuro di sé. Così lineamento dopo

lineamento pone il proprio ritratto quale negativo di fronte alla forma nuova. Il suo volto è quello di un uomo schiavo, del servo di ogni passione, oppresso dai pensieri; il loro volto, invece, esprime la libertà interna, la serenità, la lievità. Lui è scissione e dualismo, loro sono armonia e unità. È l'uomo-io, prigioniero di se stesso, loro sono l'uomo universale che in ogni parte della loro natura traboccano in Dio.

Questo trarre un ideale etico dalla distruzione di se stessi non è mai stato più completo in tutte le sfere spirituali e morali. Nella condanna di se stesso, quasi recidendo le arterie della sua stessa natura, col proprio sangue crea il ritratto dell'uomo futuro. Lui è il passionale, l'ossessionato, l'uomo dai brevi balzi felini, il suo entusiasmo è una fiamma che erompe dall'esplosione dei sensi o dei nervi, loro sono il dolce e casto ma sempre vivo ardore. Hanno la tranquilla costanza che giunge più lontano dei balzi selvaggi dell'estasi, hanno la vera umiltà che non teme il ridicolo; non sono come lui eternamente umiliati e offesi, inceppati e contorti. Sanno parlare con chiunque e chiunque si sente sereno in loro presenza; non hanno la continua isterica paura di offendere o di essere offesi, non si guardano intorno, incerti ad ogni passo. Dio non li tormenta più, li calma. Sanno tutto, ma appunto per questo comprendono tutto, non giudicano e non condannano, non si scervellano sulle cose, ma le accettano riconoscenti. È strano: l'eterno inquieto, vede nell'uomo tranquillo e sereno la più alta forma della vita, l'uomo dei contrasti predica l'unità come estremo ideale, il ribelle predica la sottomissione. Il suo tormento di Dio è divenuto in loro gioia di Dio, i suoi dubbi si sono tramutati in certezza, il suo isterismo in guarigione, la sua sofferenza in felicità assoluta. La cosa suprema, la cosa più bella dell'esistenza è per lui ciò che lui stesso, il cosciente e troppo cosciente, non conobbe mai: l'innocenza, la fanciullezza del cuore, una tranquilla e naturale serenità.

Guardate i suoi personaggi prediletti: incedono con un sorriso dolce sulle labbra; sanno tutto, eppure sono senza superbia; non vivono nel mistero della vita come in un antro di fuoco, ma ci si ammantano come di un cielo azzurro. Hanno superato i nemici secolari dell'esistenza, hanno «superato il dolore e la paura» e sono giunti in tal modo alla beatitudine nell'infinita fratellanza delle cose. Sono liberati dal loro io. La suprema felicità degli uomini è l'impersonalità, così il massimo individualista cambia la sapienza di Goethe in una nuova fede.

La storia dello spirito non conosce nessun altro esempio di simile

annientamento di sé in un individuo, così fecondo creatore dell'ideale dal contrasto. Martire di se stesso, Dostoevskij si è crocifisso; ha inchiodato sulla croce la sua sapienza perché attesti la fede, il suo corpo perché mediante l'arte generi l'uomo nuovo e la sua personalità perché serva all'universalità. Vuole la fine di se stesso quale tipo perché sorga un'umanità più felice e migliore: per la felicità altrui prende su di sé ogni sofferenza. E colui che per sessant'anni si torturò acuendo il contrasto dentro di sé fino al più doloroso eccesso, colui che si dilaniò scendendo alle più oscure profondità della propria natura per trovare Dio e con ciò il senso della vita, getta via tutta la sapienza accumulata per una nuova umanità alla quale dice il suo più profondo segreto, l'estrema, l'indimenticabile formula: «Amare la vita più che il senso della vita».

VITA TRIUMPHATRIX

Comunque sia stata, la
vita è bella.
Goethe

Com’è buio il cammino attraverso la profondità di Dostoevskij, come è tetro il suo passaggio, come opprimente la sua immensità, misteriosamente simile al suo volto tragico su cui è scolpito tutto il dolore della vita! Nere bolge infernali del cuore, rossi purgatori dell’anima, la più profonda caverna che mano umana abbia scavato nel mondo sotterraneo dei sentimenti. Quanto buio su questa terra, quante sofferenze in questo buio! Quanto dolore nel suo mondo, quel mondo che è «intriso di lacrime fino all’ultima scorza», quali cerchi infernali nella sua profondità, più neri di quanto Dante, il veggente, li abbia visti un millennio prima. Vittime non redenti dalla propria natura terrena, martiri dei propri sentimenti, avvinti dai serpenti della propria passione, tormentati da tutti i flagelli dello spirito, furenti nella follia di disperate rivolte, oh, che mondo, questo mondo di Dostoevskij! Sepolta la gioia, esiliata la speranza, non c’è scampo dalla sofferenza che, altissima muraglia, chiude tutte le sue vittime! Non c’è pietà che valga a riscattare le sue creature dal proprio abisso, non ci sarà un’ora apocalittica che venga a forzare quest’inferno creato da un uomo, un figlio di Dio, nel suo tormento?

Tumulto e pianto sgorgano da quella profondità come mai il genere umano li aveva sentiti. Nessuna opera fu mai coperta di maggiore oscurità. Le stesse figure di Michelangelo sono più dolci nel loro dolore e sopra gli abissi di Dante brilla la luce del Paradiso. Dunque la vita è notte eterna soltanto nell’opera di Dostoevskij e il patimento l’unico senso della vita? Tremante l’anima si sporge sull’abisso e rabbrividisce udendo solo pianto e lamenti dai suoi fratelli.

Ma ecco una parola librarsi dalla profondità, una parola sussurrata nel fragore eppure alta sopra di esso, come una colomba che si levi sul mare in tempesta. È detta piano la parola serena, ma grande è il senso: «Amici miei, non temete la vita». E nasce un silenzio da questo verbo; rabbrividendo ascoltano gli abissi, e vola questa voce, sorvola tutti i tormenti dicendo: «Solo nella sofferenza possiamo imparare ad amare la vita».

Chi la dice questa parola consolatrice nel dolore? Colui che soffre più di tutti, Dostoevskij stesso. Ancora le sue mani convulse sono inchiodate sulla croce del suo dualismo, ancora i chiodi del supplizio sono conficcati nella sua carne caduca, ma umilmente bacia la croce del martirio dell'esistenza e le sue labbra sono dolci quando dicono ai fratelli il gran segreto: «Credo che dobbiamo tutti imparare ad amare la vita».

E sorge il giorno dalle sue parole ed ecco l'ora apocalittica. Si spalancano le tombe e le prigioni: dal baratro si alzano i morti e i prigionieri, tutti si alzano dal loro dolore, tutti vengono per essere apostoli della sua parola. Giungono dalle carceri, dalla katorga siberiana con le catene ai piedi, dai più remoti angoli, da bordelli e celle di conventi, tutti tutti i grandi malati della passione; ancora il sangue è sulle loro mani, ancora il dorso brucia per le frustate, ancora soggiacciono alla collera e alla miseria, ma già il lamento si spegne nella loro bocca e le lacrime brillano di speranza. Oh, eterno miracolo di Balaam! La bestemmia si cambia in benedizione sulle loro labbra ardenti nel sentire l'osanna del maestro, l'osanna che è passato attraverso tutti «i purgatori del dubbio». I più truci sono i primi, i più afflitti sono i credenti, tutti avanzano ad attestare questa parola. E dalle loro bocche rauche e arse sgorga come immenso coro, con la potenza dell'estasi, l'inno del dolore, l'inno della vita. Tutti, tutti sono presenti, tutti i martiri, a lodare la vita. Dmitrij Karamazov, il condannato innocente, con le catene alle mani, canta nell'esuberanza della sua forza: «Sopporterò ogni pena pur di potermi dire: io sono. Mi contorcerò sul banco della tortura, ma so che sono, m'inchioderanno sulla galera, ma vedo pur sempre il sole e se anche non lo vedessi, vivo e so che esiste». E Ivan, il fratello, gli si fa vicino e annuncia: «Non c'è sventura irrimediabile tranne che l'essere morti». E come un raggio di luce l'estasi dell'esistenza penetra nel suo petto e il negatore di Dio giubila: «Ti amo Dio, perché grande è la vita». Dal letto di morte si leva, congiunte le mani, l'eterno dubbioso Stepan Trofimovič e balbetta: «Oh, quanto vorrei tornare a vivere; ogni minuto, ogni attimo deve essere una beatitudine per l'uomo». Sempre più chiare, sempre più pure, sempre più alte

si fanno le voci. Il principe Myškin, dalla mente offuscata, portato dalle tremule ali dei suoi sensi vaganti, spalanca le braccia ed esclama entusiasta: «Non comprendo come si possa passare davanti a un albero senza essere felici che esiste e che lo si ama... Quante cose meravigliose ci sono ad ogni passo in questa vita, cose che anche il più abbietto riconosce come magnifiche». Lo starec Zosima predica: «Coloro che maledicono Dio e la vita maledicono se stessi... Se amerai ogni cosa, il mistero di Dio ti si rivelerà in ogni cosa e infine abbraccerai il mondo intero con infinito amore». E persino «l'uomo del vicoletto», il piccolo timido, senza nome, nel suo misero pastrano logoro, si avanza ed esulta: «La vita è bellezza; solo nella sofferenza c'è senso, oh, quanto è bella la vita!». «L'uomo ridicolo» si alza dal suo sogno «ad annunciar la grande vita»; tutti, striscianti come vermi, vengono fuori dagli angoli bui della loro natura per unirsi al grande coro. Nessuno vuole dormire, nessuno vuole abbandonare la vita, la sacra vita amata, per nessuno il dolore è tale da volerlo cambiare con la morte, l'eterna avversaria. E in questo inferno, tenebra di disperazione, rimbomba improvviso sulle dure pareti un inno al destino; dai purgatori sale un fanatico ardore di riconoscenza. Penetra la luce, un'infinita luce: il cielo di Dostoevskij si apre sopra la terra e fragorosa, potente, echeggia sopra tutte l'ultima parola che Dostoevskij scrisse, la parola dei fanciulli, il sacro grido barbarico: «Evviva la vita!».

O vita meravigliosa, che con sapiente intento ti crei dei martiri affinché cantino le tue lodi, o vita savia e crudele che assoggetti i sommi facendoli soffrire affinchè annuncino il tuo trionfo! Tu vuoi riudire sempre il grido di Giobbe che riconosce Dio nel dolore, quel grido che echeggia attraverso i millenni e il canto di giubilo degli uomini di Daniele mentre il fuoco consuma i loro corpi. Sempre e sempre lo riaccendi, carbone sonoro, sulla lingua dei poeti che tu fai soffrire perché ti appartengano e ti nominino con amore! Beethoven lo colpisci nel senso della musica perché, sordo, oda la melodia di Dio e, toccato dalla morte, ti canti l'inno della gioia; Rembrandt lo spingi nel buio della miseria perché nei dolori cerchi la luce, la tua luce eterna; Dante lo esilii dalla sua patria perché veda in sogno Inferno e Paradiso; con i tuoi flagelli li cacci tutti nel tuo infinito. E costui che hai flagellato come nessun altro, te lo sei reso pure schiavo. E guarda! Con la schiuma alla bocca, cadendo in convulsioni, giubilando ti canta osanna, il sacro osanna che è passato «attraverso tutti i purgatori del dubbio». Oh, come sei vittorioso negli uomini che fai soffrire. Tu trai dalla notte il giorno, dalla

sofferenza l’amore e dall’Inferno sacra lode a te. Perché chi più soffre è più sapiente e chi ti conosce ti benedice: e costui che ti ha conosciuto più di tutti ti ha attestato e ti ha amato!

Indice

1. *Copertina*
2. *Colophon*
3. *Frontespizio*
4. L’armonia
5. Il volto
6. La tragedia della sua vita
7. Il senso del suo destino
8. I personaggi di Dostoevskij
9. Il realistico e il fantastico
10. Architettura e passione
11. Il trasgressore dei limiti
12. Il tormento di Dio
13. Vita triumphatrix
14. *Quarta di copertina*
15. *Nota biografica*

STEFAN ZWEIG

Nato a Vienna in una famiglia ebraica nel 1881, è stato uno degli scrittori più popolari del primo Novecento. Nel 1933 le sue opere furono bruciate dai nazisti, così nel 1934 lasciò l'Austria per Londra, quindi si trasferì a New York. Si suicidò a Petrópolis, in Brasile, il 22 febbraio 1942. Tra i tanti suoi libri ricordiamo *Il mondo di ieri* (Mondadori, 1994), la celebre *Novella degli scacchi* (Garzanti, 2004), *Brasile* (Elliot, 2013) e le biografie *Magellano* (BUR, 2006) e *Amerigo* (Elliot, 2012). Nel 2013 Castelvecchi ha pubblicato *Balzac. Il romanzo della sua vita* e *Maria Antonietta. Una vita involontariamente eroica*.

La vita di Dostoevskij è «un’opera d’arte, una tragedia, un destino». Per Stefan Zweig, nella biografia dei geni non solo possiamo scoprire la radice dei loro capolavori, ma anche la chiave per interpretarli e comprenderli. In questo libro, il saggio letterario e il ritratto psicologico s’intrecciano, si rispecchiano e si fondono l’uno nell’altro. Analizzando minuziosamente il volto segnato del grande scrittore russo, Zweig ne elenca le tragedie, le passioni e i rovesci, cerca con parole appassionate di rendere la grandezza spaventosa dell’opera e la sua spietata rivolta contro il destino. Mostra come Dostoevskij riuscisse a vivere fino in fondo anche le sofferenze più atroci, quelle dalle quali gli altri escono schiantati, e trarne ragione di vita e di scrittura. La povertà, l’epilessia, la deportazione in Siberia sono per lui la strada che scende nelle profondità dell’animo umano e lo eleva verso l’assoluto. E così il crimine e il vizio sono vissuti sia come caduta sia come missione. Il martirio e il peccato sono allora il nutrimento di un’arte che rifiuta ogni limite, attraversata da dualismi irrisolvibili e feroci: l’anelito alla fratellanza e il nichilismo, un sarcastico materialismo e il bisogno di Dio. La trascinante lettura di Zweig diventa così una riflessione sui confini e gli abissi della creazione attraverso l’opera di uno scrittore che si era imposto di esplorarli anche a costo della sua stessa vita.

eBook Design

ilmenocchio@gmail.com

www.ilmenocchio.it

@ilMenocchio

facebook.com/ilMenocchio